નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

જૂન ૧૯૮૧ વર્ષ ૮ અંક ૩૯

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩ પ્રતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૭/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ પેડર રોડ મુંબઈ ૪૧૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ ૧૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ત્રીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

જયંત પારેખ મુંબઈ, રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે વસંત સૌરભ સોસાયટી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

ભારત પુસ્તક ભંડાર રિલીફ રોડ અમદાવાદ

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની ૧૫ તારીખે પ્રગટ થાય છે

મુદ્રક તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્મુકી કર્ક, ગાંધી આઈસ મિલ પાછળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો.

સરોજ શાહ

સૌજન્ય દેરાસર લેન ઘાટકોપર (પ.) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ત્રણ જાપાની કવિતાઓ   અનુ. : સુરેશ જોષી

૧ મિયાઝાવા કેન્જિ

નહિ ઝૂકે વરસાદમાં
કે નહિ પવનમાં
બરફના તોફાનમાં ય નહિ
કે ઉનાળાની લૂમાં ય નહિ;
શરીરે સુદૃઢ પણ
નહિ કશો લોભ કે નહિ કશો રોષ
હંમેશાં ગમ્ભીર મુખ રાખીને સ્મિત કરે.
દરરોજ ચાર કોળિયા ભાત
ને થોડુંક શાક ખાય,
પોતાને તો કશા લેખામાં ગણે જ નહિ.
પણ બધું જ જુએ અને સાંભળે
સમજે બધું
કશું ભૂલે નહિ.
આમલીની ઘટા નીચે
ઘાસથી છાયેલી નાની છાપરીમાં રહે :
ઉગમણી દિશામાં કોઈ છોકરું માંદું હોય
તો એ દોડી જઈને સારવાર કરે :
આથમણી દિશામાં કોઈ મા થાકીપાકી હોય

તો એ જઈને પરાળના બે પૂળા ઊંચકવા લાગે:
દખણાદી દિશામાં કોઈ મરવા પડ્યું હોય
તો એ જઈને એની ફડક દૂર કરે;
ઉત્તરમાં કોઈ કજિયાકંકાસ કરે
તો એ જઈને ટાઢા પાડે.
દુકાળ હોય ત્યારે આંસુ પાડે,
ઉનાળામાં એ આંસુમાં થઈને ચાલે,
બધાં એને મૂરખ કહે.
ન કોઈ એને વખાણે
કે ન કોઈ એને ચાહે.
મારે
એ માણસના જેવું થવું છે.

૨ યાગી જુકિચિ

મેં સહુ પ્રથમ મારો ચહેરો જોયો સ્વપ્નમાં
તે રાતે મને તાવ ઘણો ચઢ્યો હતો
ભગવાનનું નામ લેતો હું ઊંઘી ગયો હતો
અને મારી આગળ એક ચહેરો પ્રકટ થયો.
અલબત્ત, એ મારો આજનો ચહેરો નહોતો
હું જુવાન હતો ત્યારનો ચહેરો નહોતો
મારા મનમાં જેની છબિ હમેશાં જોઉં છું
તે ભવ્ય દેવદૂતનો ય ચહેરો નહોતો
આ બધાને ટપી જાય એવો એ ચહેરો હતો—
અને હું તો તરત જ વરતી ગયો
કે એ મારો જ ચહેરો હતો.
એ ચહેરાની આજુબાજુ
સોનેરી કિનારવાળી કાળાશ હતી.
બીજે દિવસે મેં આંખો ખોલી ત્યારે
તાવ તો એવો ને એવો ધખતો હતો
પણ મારા હૃદયમાં ગજબની શાતા હતી.

૩ તામુરા રયુઇચિ

મારું જીવન જ એક કટોકટી
મારી કાચની ચામડી નીચે
દુર્દાન્ત વાસનાઓનો ઝંઝાવાત સૂસવે,
ઑકટોબરના નિર્જન દરિયાને કાંઠે
એક વધુ હાડપિંજર ફેંકાય;
ઑકટોબર જ મારું તો સામ્રાજ્ય.
મારા નરમ હાથ જે ખોવાયું છે તેને વશમાં રાખે.
મારી નાનકડી આંખો જે ઓગળતું જાય
તેને નજરમાં રાખે.
મારા કૂણા કાન
મરણની નિઃશબ્દતાને સાંભળે.

મારું જીવન જ એક વિભીષિકા.
મારા ધસમસતા લોહીના પ્રવાહમાં
સર્વનાશી સમય વહે.
ઑકટોબરના ઠંડીભર્યા આકાશમાં
એક તાજો દુકાળ ફૂટી નીકળે છે.

ઑકટોબર જ મારું તો સામ્રાજ્ય
મારું મરેલું સૈન્ય
વરસાદમાં તરબોળ દરેક શહેર પર કાબૂ મેળવે.
ચેતવણી આપનારું મારું મરેલું વિમાન
હેતુ વિનાના ચિત્ત પર ચકરાવા લીધે રાખે.
મારાં મૃતજન મરનારાઓનાં નામનાં
દસ્તખત કરે.

છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન

શિરીષ પંચાલ

૧૯૫૦ પછી ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાનો મોટો જુવાળ આવ્યો. ગાંધીયુગના સર્જકોથી ઘણી બધી રીતે આ આધુનિક સર્જકો જુદા પડયા. આ ગાળાના સાહિત્ય વિશે નવા જૂના સર્જકોએ, ઉદાર–કૃપણ રુચિના વિવેચકોએ અન્તિમે જઈને પોતાની માન્યતાઓ વ્યકત કરી. પેલા જુવાળની સાથે ઘણું બધું ઘસડાઈ પણ આવ્યું. આજે એ જુવાળ થોડો શમ્યો છે અને એની સાથે આધુનિકતાના વેશે આવેલો કૂડોકચરો પણ નજરે પડવા માંડયો છે. ૧૯૬૦થી ૧૯૬૯ના દાયકાની સરખામણીમાં ૧૯૭૦થી ૧૯૭૯નો દાયકો સાહિત્યસર્જનની દૃષ્ટિએ ઓછો સમૃદ્ધ પણ લાગે. ગણ્યાગાંઠયા અપવાદોને બાદ કરતાં બધાં સાહિત્યસ્વરૂપો સ્થગિત થઈ ગયેલાં લાગશે. વિવેચકને છેતરવા માટેની યુક્તિ પ્રયુક્તિઓ નબળા–સબળા, કાચાપાકા, નવાજૂના સર્જકો શીખી ગયા છે એટલે પછી ભાવકવર્ગમાં પ્રતિષ્ઠા મેળવવાનો માર્ગ તો 'ખુલજા સીમ સીમ.' આવી પરિસ્થિતિમાં વિવેચનની તપાસ કરવી ખૂબ જરૂરી બની જાય છે. વિવેચન સામે બ. ક. ઠાકોરના સમયથી તહોમતનામું ઉચ્ચારાતું આવ્યું છે, આ દાયકામાં હરિવલ્લભ ભાયાણી, સુરેશ જોષીએ વિવેચનમાં પરિભાષાની અચોકસાઈ, 'સાર્વત્રિક ગૂંચવાડો,' કૃતિને મૂલવવામાં આત્મલક્ષી ધોરણોની વ્યાપકતા સામે ફરિયાદ નોંધાવી. જયંત પાઠક, ભોળાભાઈ પટેલ, મોહનભાઈ પટેલ, જયંત કોઠારી જેવા વિવેચકોએ પણ એક યા બીજે નિમિત્તે આ વિવેચનાની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવી એટલે હરિવલ્લભ ભાયાણીની અને સુરેશ જોષીની ફરિયાદો ખોટી હતી એમ કહેવાનો પ્રશ્ન ઊભો થતો નથી.

'ગ્રન્થ' સામયિકને આધારે આ દાયકામાં પ્રગટ થયેલા વિવેચન-સંગ્રહોની સંખ્યા ગણી તો ખસો ઉપર પહોંચી ગઈ. દર વર્ષે સરેરાશ વીસ બાવીસ વિવેચનગ્રંથો સાહિત્યવાચન પ્રત્યે ઉદાસીન એવા ગુજરાતમાં પ્રગટ થાય એ આશ્વાસનરૂપ ઘટના ગણાય ખરી. આ બધા નહિ તો મહત્ત્વના વિવેચનગ્રન્થોને ધ્યાનમાં રાખીને વાત કરવા જઈએ તોય ઘણો બધો વિસ્તાર કરવો પડે. એટલે આ નિબન્ધમાં છેલ્લા દાયકાની વિવેચનામાં કઈ મહત્ત્વની વિભાવનાઓની ચર્ચા થઈ, પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિવેચનના પ્રભાવે કયા કયા મહત્ત્વના અભિગમો પ્રચલિત થયા, એની જ વાત કરવા ધારી છે. આ કોઈ સરવૈયું કે અહેવાલ નથી. એટલે એકેએક વિવેચનસંગ્રહ વિશે લખવાનો ધાર્મિક આગ્રહ પાળ્યો નથી. મહત્ત્વના કહી શકાય એવા બધા વિવેચન-સંગ્રહોને આવરી લેવામાં આવ્યા છે છતાં શરતચૂકથી કોઈ સંગ્રહ રહી પણ ગયા હોય. લેખના અન્તે ૧૯૭૦થી ૧૯૭૯ના ગાળામાં પ્રગટ થયેલા વિવેચનગ્રંથોની યાદી આપવામાં આવી છે, આ યાદી પણ પૂર્ણ છે એમ ચોક્કસપણે કહી ન શકાય.

સમકાલીન વિવેચનની વાત કરતી વખતે આપણે એ ભૂલવાનું નથી કે આનંદશંકર ધ્રુવના સમયથી જ કાવ્યવિચાર વ્યવસ્થિત રીતે શરૂ થયો હતો. બ.ક. ઠાકોરના આગમન પછી જ વિવેચન પ્રભાવશાળી બનવા માંડ્યું હતું. એટલે અત્યારે ગુજરાતી વિવેચનમાં ગૂંચવાડો છે, પરિભાષાની સંદિગ્ધતા છે એ કબૂલ પણ એવી પરિસ્થિતિ પાશ્ચાત્ય વિવેચનામાં પણ છે. વિલિયમ્સ વિમ્સાટના શબ્દોમાં ' વિવેચન ક્ષેત્ર હમેશ પ્રમાણે અને કદાચ અનિવાર્યપણે ગૂંચવાડો અને અરાજકતા છે.' (એસેઝ ઇન ક્રીટીસીઝમ જાન્યુ. ૧૯૫૬) ગ્રેહામ હો, રેને વેલેક પણ આવી ફરિયાદ કરે છે. ઘણી વખત પાશ્ચાત્ય વિવેચનાની તુલના કરીને આપણા વિવેચનની મર્યાદાઓ ટાંકવામાં આવે છે તે પણ બરાબર નથી. પશ્ચિમમાં સત્તરમી સદી પછી વિવેચનની અખંડ પરંપરા જોવા મળે છે, વિવેચન અને ફિલસૂફી સાથે સાથે ગતિ કરતાં હતાં. ઉપરાંત, ત્યાં મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, ફિલસૂફીના ક્ષેત્રે સતત ઊહાપોહ થતો રહેવાને કારણે સાહિત્યસંલગ્ન વિદ્યાશાખાઓ ખૂબ ખેડાઈ હતી અને એનો લાભ સાહિત્યવિવેચનને મળ્યો. આપણી પરિસ્થિતિ બીજી રીતે પણ ખરાબ છે. પશ્ચિમમાં તો અંગ્રેજી, ફ્રેન્ચ અને જર્મન ભાષાઓમાં થતાં સર્જનવિવેચન બહુ જલદીથી એ ભાષાઓમાં પ્રસરી જાય છે, આદાનપ્રદાન અસરકારક રીતે થાય છે. આપણે ત્યાં 'વિવિધતામાં

એકના' સૂત્ર નામનું છે. એવાં આદાનપ્રદાન નજેવી માત્રામાં થાય છે. એક જ યુનિવર્સિટીમાં મરાઠી, ગુજરાતી, હિન્દી વિભાગો એક સાથે મળીને ભાગ્યે જ કોઈ કાર્યક્રમનું આયોજન કરે છે. આને કારણે સાહિત્યવિવેચનને વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્ય પ્રાપ્ત થતો નથી. ગુજરાતી વિવેચનની આ વાસ્તવિક સ્થિતિનો સ્વીકાર એ કોઈ બચાવનામું નથી. આ સ્થિતિ ટાળવી જોઈએ, ખૂટતી કડીઓ, ભલે મોડું થયું હોય તો પણ, પૂરી લેવી જોઈએ.

૧૯૬૦ પછી આપણી વિવેચનામાં એક મહત્ત્વનો વળાંક આવ્યો હતો, સાહિત્યપદાર્થને મૂલવવા માટે રૂપરચનાવાદી અભિગમ બીજા બધા અભિગમો કરતા વધુ પ્રભાવશાળી બનીને છવાઈ ગયો. કૃતિને રચનારા સર્જકને અને કૃતિને માણનારા ભાવકને ' ઇન્ટેન્શનલ ફેલસી ' અને ' એફેક્ટીવ ફેલસી 'ની લાલબત્તી ધરીને બાજુ ઉપર મૂકી દેવામાં આવ્યા. આ અન્તિમે જવાનું મુખ્ય કારણ તો પરંપરાગત વિવેચનાઓ કરેલી કૃતિની ઉપેક્ષા હતું. પણ પછી સાહિત્યપદાર્થને તપાસવાના અભિગમને શક્ય તેટલે અંશે વસ્તુલક્ષી બનાવવાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો. ગયા દાયકામાં ગુજરાતી સર્જન-વિવેચન પર રૂપરચનાવાદનો પ્રભાવ સુરેશ જોષીને કારણે વધારે પડ્યો. સાથે સાથે છેક ૧૯૫૦થી આપણા સર્જકો વિશ્વસાહિત્યના પ્રવાહોથી વધુ માત્રામા પરિચિત થતા રહ્યા હતા; આ પરિચય ઉત્તરોત્તર વધતો ગયો અને પરિણામે વિવેચને પશ્ચિમપરસ્તીની ગાળ દીધી. ત્રીસીના સાહિત્યમાં વસુધૈવ કુટુમ્બકમ્, વિશ્વમાનવીની ભાવનાઓ ખૂબ જ પ્રચલિત હતી પણ ૧૯૫૦ પછી ગુજરાતી સાહિત્યે દેશકાળના સીમાડા ઓળંગ્યા ત્યારે ફરી ભારતીયતાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો. દરેક ભાષાનુ સાહિત્ય જે તે ભાષાના, સમાજના, સંસ્કૃતિના સન્દર્ભમાં રચાતું હોય છે એ અર્થમાં કદાચ ભારતીય સાહિત્યનો આગ્રહ સાચો હતો. પણ આવો આગ્રહ રાખનારાઓના મનમાં સાથે સાથે બીજું ય હતું. આધુનિક સાહિત્યમાં હતાશા, વિરતિ, કદર્ય, આદિમતાનું આલેખન થયું, એ આલેખન કળાત્મક થયું છે કે નહિ એની ચર્ચા કરવાને બદલે એ ભાવનાઓ સામે જ આક્રોશ ઠાલવવામાં આવ્યો; એ બધું આપણા સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભની બહારનું છે એમ માની મનાવીને આવા વિવેચકોએ માંગલ્ય, આદર્શમાં રાચતા સર્જકોનું ગૌરવ ગાયું અને હતાશાની વાત કરતા સર્જકોને બાજુ ઉપર મૂકી દીધા. દુર્ભાગ્યે આવા વિવેચકોનું વર્ચસ્ સંસ્થાઓ ઉપર હતું, એ વર્ચસ્ની સામે ઝૂઝી ન શકનારા સર્જકોએ સમાધાનનો માર્ગ અપનાવ્યો. સર્જનાત્મક સ્થિતિ વધુ દરિદ્ર બની. એનો

પ્રભાવ વિવેચન પર પડ્યો. આમ આ વિષયક ચાલતું રહ્યું.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય વિવેચનના ઇતિહાસના જાણતલને તો ખબર છે કે કોલરિજ જેવાની વિવેચનાએ સર્જક, સર્જકચિત્ત ઉપર સારો એવો ભાર મૂક્યો હતો પણ પાછળથી વિજ્ઞાન, ટેકનોલોજીના પ્રભાવે સર્જક પર નહીં પણ સર્જકરચિત પદાર્થ ઉપર ભાર મૂકાવા માંડ્યો. પરિણામે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના વિકસી. હવે આ અભિગમ વીસમી સદીના ત્રણ ચાર દાયકા સુધી તો ટક્યો, પછી આવ્યો સંરચનાવાદ. આ દરમિયાન પણ રૂપરચનાવાદ પ્રવર્તેલો રહ્યો જ, તેનાં સિદ્ધિમર્યાદા તપાસવા માટે પૂરતો સમય મળી રહ્યો, ગુજરાતી વિવેચનાની સ્થિતિ મુશ્કેલ અને વિચિત્ર હતી. ૧૯૬૦ પછી રૂપરચનાવાદ પ્રસર્યો પણ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાના ઉત્તમ નમૂના ઝાઝા મળ્યા ન હતા. એટલું જ નહીં, રૂપરચનાની વિભાવના, તેની ઉપપત્તિઓ, તે વિશે પ્રવર્તતી વિવિધ માન્યતાઓ, ક્લાઈવ બેલ જેવાનો Significant form વિશેનો ખ્યાલ સાહિત્યકૃતિ માટે પ્રયોજી શકાય કે નહિ વગેરે ચર્ચાવિચારણા થઈ ન શકી. રૂપરચનાવાદનાં ગૃહીતો પૂરેપૂરાં સમજાય તે પહેલાં સંરચનાવાદ આવ્યો. અને પછી તો વાત થવા માંડી ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનાની. યુરોપ–અમેરિકામાં જોવા મળતી વિવેચનપરંપરાની સમાન્તરે ગુજરાતી વિવેચનાને સ્થાપી આપવાનો ઉત્સાહ આપે પ્રશંસનીય છે પણ ઉત્સાહમાં ને ઉત્સાહમાં ઘણું બધું કુદાવીને, ભુલાવીને આગળ જવાનાં જોખમો ઘણાં છે. કોઈ પણ અભિગમને આપણા પોતાના સન્દર્ભમાં સ્થાપી આપવો પડે. અસ્તુ.

આપણે રૂપરચનાની વિભાવનાથી આરંભ કરીએ.

'કિંચિત્' થી માંડીને 'અરણ્યરુદન' સુધીના પ્રત્યેક ગ્રન્થમાં રૂપરચનાવાદી અભિગમનો પુરસ્કાર કરીને કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની આબોહવા સુરેશ જોષીએ પ્રગટાવી આપી એ હવે હકીકત છે. આમ જ્યારે આપણે કહીએ છીએ ત્યારે આનો અર્થ એવો થતો નથી કે સુરેશ જોષી પહેલાં ગુજરાતી વિવેચનમાં આ અભિગમ હતો જ નહીં; આ અભિગમને તેની સમગ્ર ઉપપત્તિઓ સહિત સ્વીકારનારા પહેલા વિવેચક સુન્દરમ્ *હતા. પરંતુ સુરેશ જોષીના આગમન પછી જ રૂપરચનાનો પ્રભાવ ગુજરાતી સર્જનવિવેચન પર પડ્યો.

---

* જુઓ વિગતવાર ચર્ચા માટે આ લખનારનો લેખ 'સુન્દરમ્‌ની કાવ્યભાવના'– (એતદ્–સપ્ટેમ્બર, ૧૯૭૯)

આ દાયકામાં બહાર પડેલાં 'સાહિત્યચિંતન' અને 'સાહિત્યસંસ્પર્શ'ને આધારે સુન્દરમે અને વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ રૂપરચનાની વિભાવનાને કેવી રીતે તપાસી તે આરંભમાં જોઈ લઈએ. સાહિત્યની ઉત્તમતા લેખક અને વિષયથી પર છે એમ માનનારા સુન્દરમ્ સ્પષ્ટ રીતે જણાવે છે કે 'એ (કલાનું) શાસ્ત્ર તો માગે છે આકારની, સ્વરૂપની સંપૂર્ણતા, આખી કૃતિનાં અંગ-પ્રત્યંગની દક્ષ સંયોજના, કૃતિના હાડપિંજરની સુશ્લિષ્ટતા અને તેના આખા સ્વરૂપની સુશ્લિષ્ટતા, સઘનતા અને મનોહારિતા.' (સા. ચિં. ૨૫) આની ઉપપત્તિ પણ સ્વીકારી લેવામાં આવી. ઉપદેશ, પ્રચાર કે ભાવના જેવી વસ્તુઓને સુન્દરમ્ કવિતાના મુખ્ય કાર્ય તરીકે સ્વીકારવા તૈયાર થતા નથી. 'એ બધી આડકતરી નીપજ છે અને એ નીપજને ખાતર જ કવિતા વાંચવી તે એક ઘણી જ સૂક્ષ્મ પ્રકારની કાવ્યવિરોધી મનોવૃત્તિ છે.' (૮૦) બીજી બાજુએ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના પણ આદર્શ તરીકે રૂપરચનાના મહત્ત્વને સ્વીકારે છે પણ તેઓ સુન્દરમ્‌ની જેમ તેની બધી જ ઉપપત્તિઓને સ્વીકારવા તૈયાર થતા નથી. સુન્દરમ્ ભાવના ખાતર કવિતા વાંચવાની વૃત્તિને કાવ્ય-વિરોધી પ્રવૃત્તિ કહે તો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી ભાવનાવાદી વલણને બદલે રચનાવાદી વલણ વધી રહ્યાનો અફસોસ વ્યક્ત કરે. (સા. સં. ૬) એક બાજુએ રૂપરચનાનો મહિમા તેઓ તારસ્વરે કરે : 'કાવ્યનો પ્રત્યેક અવયવ પૂર્વગ અને અનુગ અવયવ સાથે એકરૂપ બની નૂતન અવયવ બને છે. એક કડી જ નહિ, અખિલ કાવ્ય એક વાક્ય જેવું સંશ્લિષ્ટ એકમ, સૌંદર્યનું એકમ બને છે.' (૩૧) તો બીજી બાજુએ કવિકર્મ કવિમાં રહેલું છે એવી માન્યતાનો પુરસ્કાર કરે. હતાશા, વિરનિના આલેખન સામે વાંધો લેવો અને બીજી બાજુ કલાકૃતિમાં તો સામગ્રીનું 'રૂપાંતર સંવાદિતા અને વ્યવસ્થામાં થાય છે.' એમ માનવું–આવા દેખીતા વિરોધો વચ્ચે તેમની વિવેચના ગતિ કરે છે.

રૂપરચનાની વિભાવના 'નવ્ય વિવેચના'ના પ્રભાવે ગુજરાતમાં આવી એ સાચું પણ સુરેશ જોષી આ વિભાવનાનું અનુસન્ધાન સંસ્કૃત અલંકાર-શાસ્ત્ર સાથે જોડી આપે છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રને અનુસરીને રૂપરચના દ્વારા સામગ્રીનું તિરોધાન, રૂપાન્તર થાય છે એમ તેઓ માને છે અને આ રૂપાન્તર પ્રક્રિયાને કાવ્યાનુભવ તથા વ્યવહારાનુભવના વ્યાવર્તક તત્ત્વ તરીકે સ્વીકારે છે. (કા. ચ. ૭૯-૮૦) આ રૂપરચનાને કારણે જ વ્યંજના સુધી જઈ શકાય એટલે પછી 'કાવ્યમાં ઉપાદાન બનતી સામગ્રી જ્યારે વિશિષ્ટ આકાર પામીને પ્રકટ છે ત્યારે એ ચિહ્નરૂપ નથી બનતી પણ પ્રતીકરૂપ બને છે.'

તેઓ કાવ્યને પૂર્વનિયત ભાળખાને અનુસરતી ઘટના તરીકે જોતા ન હોવાને કારણે રૂપને ઘટકોની 'અન્વીતિના સરવાળા તરીકે નહીં' પણ એમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતા તત્ત્વ' તરીકે ઓળખાવે છે. આવી ભૂમિકા ધરાવનાર વિવેચક સર્જકને માથે ગંભીર જવાબદારીઓ લાદે એ સમજી શકાય. આ સર્જક પ્રેરણા કે અંતઃસ્ફુરણાને વશ થઈને લખનારો લહિયો નથી, પણ શબ્દ દ્વારા સભાનતાથી ડગલે ડગલે નવું ભાવજગત શોધનારો પુરુષાર્થી બની જાય છે. જે જે સર્જકોએ પોતાની કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે ગંભીરતાથી વિચાર્યું છે તે સર્જકો, બ્રિઅર્ડ્ઝલી, મરે ક્રેઈગર કે જ્યોર્જ વ્હેલી જેવા જે તત્ત્વજ્ઞોએ સર્જનપ્રક્રિયા વિશે ગમ્ભીરતાથી વિચાર્યું છે તે બધા આની સાખ પૂરે છે.

આ રૂપરચનાની ચર્ચાના અનુસન્ધાનમાં એક ડગલું આગળ ભરવામાં આવે છે. રૂપરચનાની ભૂમિકા સર્જક અને ભાવક–એમ બંને પક્ષે જોવા મળે. 'કલાએ પ્રગટાવેલો આકાર એક ચુંબકીય બળ ધારણ કરીને આપણા ચિત્તનાં સંવેદન, સ્મૃતિ, સંસ્કાર, અધ્યાસ કૃતિને નિમિત્તે વિશિષ્ટ રૂપે ઉદ્ભાસિત કરી આપે છે. આ રૂપરચના એ કવિની રૂપરચનાની સમાન્તર એવી પ્રવૃત્તિ છે. ને એ પ્રવૃત્તિ નિમિત્તે વ્યાપારશીલ બનેલી આપણી ચેતનાનો આપણને થતો આ રીતે અપરોક્ષ અનુભવ જ રસાસ્વાદનું સાચું કારણ છે.' (૮૦) એક પ્રશ્ન અહીં ઊભો થાય. 'ચેતનાના અપરોક્ષ અનુભવ'ની વાત કરો . એટલે ફિનોમેનોલૉજી આવે. ફિનોમેનોલૉજી તો કોઈ પણ પદાર્થ વિશેના સ્મૃતિ, સંસ્કાર, અધ્યાસને એ પદાર્થના અપરોક્ષ અનુભવને માણવાના માર્ગમાં અન્તરાય રૂપ ગણે છે (જુઓ એવરેસ્ટ નાઈટ કૃત 'લિટરેચર કન્સીડર્ડ એઝ ફિલોસૉફી'ની પ્રસ્તાવના), એટલા જ માટે આ અભિગમ પ્રતીકરચના સામે શંકાની નજરે જુએ છે.

આ રૂપરચના વડે ઘટકોમાં સમતુલા જળવાઈ રહે અને એમની વચ્ચે અવિનાભાવી સમ્બન્ધનું સંયોજન થાય છે (શ્રુણ્વ. ૨૭). પણ અહીં સમતુલાનો અર્થ દરેક ઘટકનું એક સરખું મહત્ત્વ એવો કરીશું તો મુશ્કેલી થશે. કૃતિમાં અમુક ઘટકનું મહત્ત્વ બીજા ઘટકની સરખામણીમાં વત્તુંઓછું હોય એવી સંભાવનાનો સ્વીકાર કરવાનો રહે. આનો કોઈ સનાતન નિયમ ન હોઈ શકે, કૃતિના સન્દર્ભે જ ચર્ચા કરવાની રહે.

બીજી એક મુશ્કેલી ચિત્રકળાના સન્દર્ભે રૂપરચનાની ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરવામાંથી જન્મે છે, 'ઘટકોની અનેકતામાં સ્થપાતી એકતા, વિવિધતામાં

વિહાર કરીને ફરી ફરી સ્થિર થવાની આ ગતિ તે રસાનુભવમાં અનિવાર્ય એવી રૂપરચનાનું આગવું લક્ષણ ગણાય છે.' (૨૮) પોતાની આ વાત સમજાવવા માટે તેઓ ચિત્રકળાનો દાખલો આપે છે. પણ ચિત્રકળામાં જે રીતે રૂપરચના સિદ્ધ થાય તે રીતે સાહિત્યમાં ન થાય. દરેક માધ્યમને આગવા પ્રશ્નો, રૂપાન્તર કરવાની રીત દરેક કળાની જુદી. કેટલાક કળા-વિવેચકો તો એક જ કળામાં પણ સ્થલકાળની પરંપરા જુદા જુદા પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે એમ કહે છે. વિવિધ કળાઓમાં જોવા મળતા સામ્યને કેટલાક તો આકસ્મિક ગણી કાઢે છે, આપણી ભાષામાં જ્યાં સુધી વિવિધ કળાઓની ચર્ચાવિચારણા ન થાય ત્યાં સુધી આ મુદ્દાનો વ્યવસ્થિત ખ્યાલ આવી ન શકે.

ફૉર્મેલિસ્ટ ખ્યાલ અને ઓર્ગેનિસિટીના ખ્યાલને સાંકળી લઈને રૂપરચનાની વિભાવનાને સુરેશ જોષી ભાવકની સાથે, રસાનુભવની સાથે સાંકળે છે. ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના અને ઉમાશંકર જોષી જેવા કવિસ વિદ્ ભાવકસંવિદ્‌ની તુલ્ય બને ત્યારે અવગમનને પૂરું માને છે પણ આ વિવેચક અવગમનની સમસ્યાને જુદી રીતે માંડી આપે છે : 'એની રૂપરચનાનું ભાવકના મનમાં થતું પુનરુદ્‌ભાવન તે જ રસચર્વણાનો વિષય બની રહે છે.' (અર. ૧૩૭). બીજા શબ્દોમાં સર્જકે સિદ્ધ કરેલી રૂપરચના ભાવક જ્યારે આત્મસાત્ કરે ત્યારે સંક્રમણ થાય.

વિવેચનમાં આત્મલક્ષી અને પ્રભાવવાદી લક્ષણોનો વિરોધ કરનારી વિવેચનાને કૃતિનિષ્ઠ બન્યા વિના ન ચાલે. સુરેશ જોષીની જેમ હરિવલ્લભ ભાયાણીની વિવેચના પણ રૂપરચનાનો સ્વીકાર કરે છે. રૂપરચના સામે વાંધો ઉઠાવનારાને તેની વિશ્લેષણપદ્ધતિ અસ્વીકાર્ય છે. તેમનું એવું માનવું છે કે કૃતિનું વિશ્લેષણ કરનારા કૃતિનાં ઘટકોનું અલગ અલગ પૃથક્કરણ કરે છે અને એ રીતે કૃતિની સમગ્રતાને જોખમમાં મૂકે છે. પણ રૂપ-રચનાવાદને આત્મસાત્ કરનારી વિવેચના કૃતિની સમગ્રતાને જોખમમાં મૂકતી નથી. આવા વિશ્લેષણ પાછળનું લક્ષ્ય તો કૃતિની સમગ્રતાને જ પામવાનું હોય છે. ઉમાશંકર જોષીએ ન્હાનાલાલની 'શરદપૂનમ'ની કરેલી સમીક્ષા જુઓ, સુરેશ જોષીએ 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ'માં કરાવેલા આસ્વાદો જુઓ, હરિવલ્લભ ભાયાણીનો 'વસંતવિજય'ની વસ્તુસંઘટના વિશેનો લેખ જુઓ, ખાતરી થશે. હરિવલ્લભ ભાયાણી યોગ્ય રીતે કહે છે : 'કૃતિના વિવિધ ઘટકોને તપાસવાનું પ્રયોજન તેના આંતરસંબંધોને પામવાનું છે.' (કા. સં. ૨૯) આના સમર્થન

માટે ગીતગોવિંદ, હયગ્રીવવધ, મેઘદૂતનાં દ્રષ્ટાન્તો ચર્ચવામાં આવ્યાં છે. આના અનુસંધાનમાં ભાવિ વિવેચને શું કરવું જોઈએ તેનું માર્ગદર્શન આપવામાં આવ્યું છે. શોધનિબન્ધ લખવા માગતા વિદ્યાર્થીઓને પડકાર. 'કૃતિની શબ્દસામગ્રી અને અર્થસામગ્રી વચ્ચેના સમ્બન્ધો–સમાન્તરતા, વિરોધ, સમતુલા, સમરેખતા કે વિષમરેખતા વગેરે–તારવીને તેમ જ અલંકાર, પ્રતિરૂપ પ્રતીક વગેરેની યોજનાઓમાંથી પ્રગટતી લયની ભાતો તારવીને તથા સમગ્ર કૃતિમાં વિવિધ ઘટકોનું કઈ રીતે સંયોજન થયું છે તે તપાસીને કૃતિનું જે સંઘટિત સ્વરૂપ પ્રતીત થાય તેનું ચિત્ર દોરવું જોઈએ.' (૩૪–૫)

અગાઉ આપણે જોઈ ગયા કે રૂપરચનાવાદ કૃતિમાં કયાં ઘટકો હોવાં જોઈએ કયાં નહિ તેની ચર્ચા અમૂર્ત ધોરણે ન કરી શકે કારણ કે છંદ, લય, અલંકાર, પ્રતિરૂપ વગેરે 'ઘટકોમાંથી એકે ય કાવ્ય માટે અનિવાર્ય નથી.' (૬૧) પણ જ્યારે જ્યારે કોઈ ઘટક તત્ત્વનો વિનિયોગ થાય ત્યારે તો તેની સમર્પકતા વરતાવી જોઈએ. એટલું જ નહિ કવિ પણ પોતાને જે સિદ્ધ કરવાનું છે તે માટે અમુક છંદ, અલંકાર પ્રયોજે. હવે કવિને આ ઘટક તત્ત્વો અનિવાર્ય લાગ્યાં હતાં કે નહિ તેની તપાસ કરવી કેવી રીતે ? કવિને પૂછવા જાઓ તો ઇન્ટેન્શનલ ફેલસી કહેવાય, અને ધારો કે એવા ભયસ્થાનને ગણકાર્યા વિના આગળ વધવું હોય તો પણ બધા કવિઓ એવી સગવડ પૂરી પાડતા નથી. એટલે 'આ કાવ્યપ્રયોજન માટે આપણે કવિને પૂછવા જવાનું હોતું નથી. કાવ્ય ઉપરથી જ–એટલે, કાવ્યના સમસ્ત અને સાંગોપાંગ વસ્તુસંવિધાન ઉપરથી જ કાવ્યનું પ્રયોજન નક્કી થાય.'(૧૨૫) હરિવલ્લભ ભાયાણી પૂર્વપક્ષની સાથે ઉત્તરપક્ષને રજૂ કરવાની જવાબદારી પણ સ્વીકારે છે અને એટલે વિલિયમ્સ હાર્કિન્સના લેખને આધારે રૂપરચનાવાદની ક્ષતિઓ ચીંધી બતાવી છે. વિવેચન જ્યારે તત્ત્વની ભૂમિકાએ જઈ પહોંચે ત્યારે જ આવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થાય. આવી વિવેચનાને માર્ગે હજુ ગુજરાતી વિવેચન ઝાઝું આગળ વધ્યું નથી એ કબૂલવું રહ્યું.

માને–મોને અને સેઝાંના સમયથી યુરોપમાં રૂપરચનાવાદ પ્રચલિત થયો એવી સામાન્ય માન્યતા છે, દેખીતી રીતે જ આ વાદને દૃષ્ટિગોચર કળાઓ સાથે સાંકળવામાં આવ્યો. રોજર ફ્રાઈ જેવા, સાહિત્યમાં રૂપરચના શક્ય ન હોઈ તે કળા અશુદ્ધ કળા છે એમ પણ માનતા હતા. આ દૃષ્ટિબિન્દુનો સ્વીકાર થવા ન પામ્યો, ગુજરાતી વિવેચનમાં મનસુખલાલ ઝવેરી જેવાએ આ ભૂમિકા અપનાવી લીધી હતી અને એનો પ્રતિકાર સુરેશ જોષીએ કર્યો

હતો. આમ છતાં દરેક કળામાં રૂપરચનાનો સંકેત જુદો પડવાનો. ઉમાશંકર જોષી આ માન્યતા સ્વીકારીને ચાલે છે. ચક્ષુર્વિષયક કળાઓમાં આકાર 'આંખનો વિષય' કહેવાય, જ્યારે કાવ્ય સમયમાં વિસ્તરતી કળા હોઈ નાદ અને અર્થની એકતા આકાર કહેવાય. અહીં સુધી બરાબર પણ ઉમાશંકર જોષી જ્યારે ચિત્ર, શિલ્પમાં આકાર બહિરંગ અને કાવ્યમાં આકાર અતર્ગત હોય એમ કહે ત્યારે પ્રશ્ન ખોટી રીતે રજૂ થયો ગણાય. ગમે તે કળામાં આકાર તો અતર્ગત જ હોય. ઉશનસ્ જેવા ઉમાશંકર જોષીની ભૂમિકા યથાવત્ સ્વીકારી લે છે. આ બધાના મૂળમાં આકૃતિ સંજ્ઞા દ્વારા સૂચવાતો દૃષ્ટિ-ગોચર સંકેત જવાબદાર લાગે છે. એટલા જ માટે આકૃતિને બદલે રૂપરચના, સ્વરૂપ-શબ્દો પ્રયોજવાની ભલામણ કરવામાં આવી છે.

ગુજરાતીમાં ઉશનસ્‌ને આકૃતિવિચારણા દરિદ્ર લાગી છે, પણ તેઓ જે આકૃતિની ચર્ચા કરે છે તે ખૂબ જ વ્યાપક છેઃ 'અલમ્ એટલે adequate પર્યાપ્ત આંતરિક આવશ્યકતા પ્રમાણે કાવ્યબીજ પર્યાપ્તપણે અભિવ્યક્તિ મેળવીને જ્યારે સિદ્ધ થાય ત્યારે કલા-આકૃતિ જન્મી ગણાય.' (ઉપ. ૨૯) અહીં આકૃતિની વિચારણા આકૃતિની ન બનતા અલંકાર, પ્રતીક, શબ્દશક્તિની બની જાય છે. આપણે યાદ રાખવું જોઈએ કે રૂપરચના સાધ્ય છે, જ્યારે પ્રતીક, ભાષા, અલંકાર સાધન છે. તેમણે આકૃતિની વિચારણા લિરિકના અનુસન્ધાનમાં કરી છે. અહીં એક મુદ્દો ઉપસ્થિત કરવાની જરૂર હતી. લિરિક કે ઊર્મિકાવ્ય જેવા પ્રકાર Closed System વાળા કહેવાય, આવા લઘુ પરિમાણ ધરાવતા પ્રકારમાં શબ્દ શબ્દ વચ્ચેનો મજ્જાગત સંબંધ શક્ય છે; ખંડકાવ્ય, મહાકાવ્ય, નવલકથા જેવા વિશાળ પરિમાણવાળાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાં આ શક્ય નથી. એટલા જ માટે નવલકથા જેવા સ્વરૂપને તો open form તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. અહીં હરિવલ્લભ ભાયાણીનું વિધાન સરખાવી શકાય-'ઓર્ગેનિસિટીની આ લાક્ષણિકતા ઈતર સાહિત્ય કરતાં કવિતામાં અને ઈતર કવિતાપ્રકારો કરતાં ઊર્મિકવિતામાં વિશેષ છે.' (કા.સં. ૨૯)

ઉશનસ્‌ની સરખામણીમાં જયંત પાઠકની વિવેચના વધુ તર્કબદ્ધ અને વ્યવસ્થિત છે. કલાકૃતિના વ્યાકરણની તપાસમાં તેઓ કૃતિ 'ઓર્ગેનિક હોલ' છે એમ માનીને કહે છે. 'આવી તપાસમાં તે કલાકૃતિના ઘટક અંશોના પરસ્પર વિનિયોગનું ઔચિત્ય તપાસે, છંદ, અલંકાર, શબ્દ, લય પ્રમમ

શૈલી ઠાઠ તપાસે ને પોતાને થયેલા આનંદનું કારણ શોધે તેમ તેનું વાજબીપણું સિદ્ધ કરે.' (ભાવ. ૧૮૬-૭).

... રૂપરચના વિશે આટલો બધો ઊહાપોહ થયો તેમ છતાં સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રે ફરિયાદ કરી છે કે આકારની વિભાવના આપણી સાહિત્ય પરંપરામાં પૂરી સમજાઈ જ નથી. આ સમજવા માટે રોમેન્ટિસીઝનનાં મહત્ત્વનાં સ્થિત્યંતરોનો પરિચય કેળવવો જરૂરી. નવ્ય વિવેચનાએ પુરસ્કૃત કરેલા રૂપરચનાવાદી અભિગમનાં મૂળ પશ્ચિમમાં તો એરિસ્ટોટલ, લોન્જાઈનસ જેટલાં જૂનાં છે, પરંતુ કોલરિજ જેવામાં એની દૃઢ પ્રતિષ્ઠા થાય છે. કળાકૃતિ અખંડ પદાર્થ છે; સજીવ પદાર્થની જેમ ઘણાં બધાં વિવિધ તત્ત્વોને પોતાનામાં રૂપાન્તરિત કરીને કૃતિ વિકસે છે; કળાકૃતિને ઘડનારાં પરિબળ કૃતિબાહ્ય નથી પણ કૃતિમાં જ હોય છે અને કૃતિનાં ઘટકો અન્યોન્યાશ્રયી હોય છે. કોલરિજની આ ભૂમિકા નવ્ય વિવેચના સ્વીકારી લે છે પણ કોલરિજને સમજવા માટે કાન્ટ સુધી જવું જરૂરી બનવું જોઈએ. રૂપરચનાની વિભાવનામાં કાન્ટ ખૂટતું પ્રકરણ છે, કળાની સ્વાયત્તતાનો તે પ્રખર હિમાયતી હતો. નીતિ, વૈજ્ઞાનિકતા, ઉપયોગિતાના સન્દર્ભમાંથી કળાને તેણે મુક્ત કરી, ક્રોચેએ 'કળા એટલે અંતઃસ્ફુરણા'ની જે ચાર ઉપપત્તિઓ આપી હતી તેનાં મૂળ કાન્ટમાં રહેલાં છે. કાન્ટ કળાને આનંદ તરીકે સ્વીકારવા તૈયાર નથી, કારણ કે આનન્દ ભાવકની આત્મલક્ષિતાને કારણે જન્મે છે, આનંદ કળાપદાર્થને સૂચવતો નથી. રસાનુભવને ઇચ્છા અને સંકલ્પથી પર રાખ્યો એટલે નીતિનો છેદ ઊડી ગયો. કળાકૃતિના મૂલ્યાંકન માટે તે સજીવતંત્રમાંથી દૃષ્ટાન્ત લઈ આવે છે. આના અનુસંધાનમાં તે Purposeless Purposiveની વાત કરે છે. અહીં તેની વિગતોમાં જવાને અવકાશ નથી પણ તે કળાકારની પ્રવૃત્તિને સભાન પ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવે છે, ખુદ ક્રોચેએ પણ કબૂલ્યું છે : The poet can not complete his work without self-government, without an inner check, without accepting and rejecting, without trial and error. (રેને વેલેકના 'concepts of criticism'માંથી ઉદ્ધૃત–પૃ. ૨૫૮).

ગુજરાતીમાં રૂપરચનાને લગતી જે વિચારણા થઈ તેની સામે હજુ પણ ફરિયાદ છે. રૂપરચના વિશે પ્રવર્તતી વિવિધ માન્યતાઓ, રૂપના વિવિધ સંકેતોનું માહિતીપ્રદ વિવરણ ૬૦ પછીના દાયકામાં મળ્યું ન હતું.

વાસ્તવમાં તો તે વખતે જ આ કામગીરી આરંભી દેવાની હતી. આ કામ મોડા મોડા પણ જયંત કોઠારી (અનુષંગ) અને પ્રમોદકુમાર પટેલ (વિભાવના) ઉપાડે છે. રોજર ફ્રાઈ, ક્લાઈવ બેલ, રેને વેલેક, સ્ટોલ નિટ્ઝને આધારે આ બંને વિવેચકો ચર્ચા કરે છે. ઉપરાંત, પ્રમોદકુમાર પટેલ રૂપરચનાવાદમાં સંસ્કૃત સાહિત્ય વિચારણાને આમેજ કરવાની ભલામણ કરે છે. રૂપરચનાવાદના ઘણાં ગૃહીતોના સમાન્તર ગૃહીતો સંસ્કૃત સાહિત્ય વિચારમાં જોઈ શકાય છે, આનો થોડો ઘણો નિર્દેશ તાજેતરમાં હરિવલ્લભ ભાયાણીએ 'સ્વાધ્યાય'ના એક અંકમાં કર્યો છે.

//

આના પ્રભાવે આધુનિક વિવેચનામાં માત્ર સામગ્રીનું મહત્ત્વ રહ્યું નથી. કયારેક પૂરતા વિચારના અભાવે સામગ્રી પર વિશેષ ધ્યાન દોરવામાં આવ્યું છે, દા. ત. નલિન રાવળ ન્હાનાલાલના સંદર્ભે કહે છે : 'વિચારગત સૌન્દર્ય આકૃતિગત સૌન્દર્ય કરતાં વધુ જાદુઈ અસર ઉપજાવે છે'. (અનુ. ૯૦) પણ એકંદરે આવા વલણનો વિરોધ થઈ રહ્યો છે. વિશ્વનાથ ભટ્ટે સાહિત્યની અન્તિમ મૂલવણી સામગ્રીની માત્રાને આધારે કરવા ચાહી હતી તેનો વિરોધ કરતા ઉપેન્દ્ર પડ્યા સ્પષ્ટવક્તા બનીને પૂછે છે : એ જો કલાનિર્મિતિ બને તો, કલાના અંશો–રચનાકલા, આયોજનપદ્ધતિ, અભિવ્યક્તિ આદિના તારતમ્ય વિના તેનું કલાત્વ શી રીતે નક્કી કરી શકાય... કલાકૃતિને ગૌણ કરીને જોવાની રીત યા કલાતત્ત્વને ગૌણ કરીને જોવાની રીત ભાગ્યે જ યથાર્થ હોય (અવ. ૨૬). એ જ રીતે તેઓ 'સરસ્વતીચન્દ્ર'મા આકાર ન હોય તો ચાલે એવી રામનારાયણ પાઠકની દલીલનો વિરોધ કરે છે.

જે સર્જકો અને વિવેચકો આધુનિક કળાવિચારણાના પ્રત્યક્ષ પરિચયમાં રહ્યા છે તેમના ઉપર જ આ વાદનો પ્રભાવ પડ્યો છે. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાના નમૂના પણ આવા વિચારકો પાસેથી જ આપણને સાંપડે છે અને સાંપડતા રહેશે. જૂની પેઢી જેને કૃતિનિષ્ઠ નમૂના તરીકે ઓળખાવે છે તે વાસ્તવમાં એવા નમૂના હોતા પણ નથી. રસિકલાલ પરીખ કૃત 'સરસ્વતી-ચન્દ્રનો મહિમા–તેની પાત્ર સૃષ્ટિમાં'ને યશવંત શુક્લ જેવા કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના તરીકે ઓળખાવે છે ત્યારે આવો વિવેક જળવાતો નથી. કૃતિની સામગ્રીની ચર્ચા કરવી એ જુદી વસ્તુ છે અને કૃતિનો સાર આપવો એ જુદી વસ્તુ છે. અહીં આ વિગતોમાં ઊંડે ન ઊતરીએ, માત્ર એક જ વિગત પ્રત્યે નિર્દેશ કરીએ. સરસ્વતીચન્દ્રનો કુમુદ પ્રત્યેનો પ્રેમ માતા પ્રત્યેના પ્રેમમાં

પરિણમે છે. આ ઘટનાને રસિકલાલ પરીખ મોટામાં મોટા સંબંધપરિવર્તન તરીકે ઓળખાવે છે. હવે જો આપણે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનો આદર્શ પૂરો પાડવા માગતા હોઈએ તો આ મુદ્દાની રજૂઆત ઉપેન્દ્ર પંડ્યાની જેમ આ રીતે કરવી પડેઃ 'પણ આ ભાવ વ્યંજનાને બદલે નરી વાચાળતાથી ફરી ફરી પ્રગટ થાય છે ત્યારે તેની ચમત્કૃતિ જતી રહે છે ને એ નિરૂપણ હૃદયસ્પર્શી બનવાને બદલે, સરસ્વતીચન્દ્રના પાત્રને ખૂબ ચાંપલું, બોલકું ને દોઢડાહ્યું બનાવી મૂકે છે.... ભાવની શિખરિત અવસ્થાએ પ્રેમીને પુત્રમાં પલટાવતી આટલી ઊર્મિલ વાચાળતા ભાગ્યે જ ચાલી શકે.' (૪૬-૭).

એ. સી. બ્રેડલીનો 'પોએટ્રી ફોર પોએટ્રીઝ સેક'. નામનો શકવર્તી નિબન્ધ ગાંધીયુગની વિવેચનામાં રામનારાયણ પાઠક દ્વારા આવ્યો હતો પણ તેનો પ્રભાવ રૂપરચનાવાદના આગમન પછી જ ખાસ તો વરતાયો છે. એટલે જ નૈતિક ધોરણે સામગ્રીની ચર્ચા કરવામાં એસ્થેટિક ધોરણ જળવાતાં નથી એમ રઘુવીર ચૌધરી જેવા કહે છે (અ. ક. ૩૫), એટલું જ નહી પણ 'સંવેદન અને શિલ્પને' (બ્રેડલીની ભાષામાં Substance અને Form) પૃથક્ પૃથક્ તપાસવામાથી આપણો રસ ઘટવાની કબૂલાત પણ તેમણે કરી છે.

આ ઉપરાંત સુરેશ જોષીની વિવેચનાની તપાસ નિમિત્તે પ્રમોદકુમાર પટેલે (વિ.) અને સુમન શાહે (સુ. સુ.)માં રૂપરચનાને લગતી વિચારણાઓ વિગતે તપાસી છે.

રૂપરચનાવાદનાં પરિણામોને, તેનાં જોખમોને તપાસવા માટે હજુ એકાદ દાયકો જરૂરી છે. આ દાયકા દરમિયાન રૂપરચનાવાદને લગતી ખૂટતી કડીઓ પૂરી લેવી, કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનાં વધુ દષ્ટાન્તો પૂરાં પાડવાં, સાથે સાથે રૂપરચનાવાદને પડકારતા અભિગમો વિશે વિચારણા ચલાવવી. આ ખૂબ જરૂરી છે, કદાચ એ વડે જ રૂપરચનાની વિશિષ્ટતા–મર્યાદા સમજી શકાશે. આપણે ત્યાં રૂપરચનાનો વિરોધ કરવા ખાતર કરવામા આવ્યો છે, એના વિકલ્પે જે ચિંતન જોવા મળ્યું તે તો સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના શબ્દોમાં 'પચપચતું સુગાળવું અને ખદબદતું છાપાળવું ચાલે છે એ તો સર્જકતા માટે સુર્વથા વિઘાતક છે.' (સીમા. ૧) અત્યારે તો પરિસ્થિતિ એવી છે કે રૂપરચનાવાદ સામેના અભિગમનો પરિચય પણ રૂપરચનાવાદીઓને જ પૂરો પાડવો પડે છે (જુઓ અર. માં 'આકાર કે આકારાત્ મુક્તિ' નામનો લેખ). આ પરિસ્થિતિમાંથી આપણે વેળાસર મુક્ત થઈએ.

વિવેચનમાં કેટલાક પ્રશ્નો એવા છે જેમને અન્યોન્યના સન્દર્ભમાં જ તપાસી શકીએ. ભાષાનો પ્રશ્ન છંદ, લય, બાની, અલંકાર, પ્રતીકના અનુસંધાનમાં જ ચર્ચી શકીએ. આજે આપણે ભાષા વિષે વધુ સભાન બન્યા છીએ,વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિકોણના પ્રસારે વિશ્લેષણ ઉપર વધુ ભાર મૂકયો એ કબૂલ પણ સાથે સાથે સર્જક પોતાના માધ્યમ વિષે વધુ સભાન બન્યો એ પણ હકીકત છે. પહેલેથી સાહિત્યનું માધ્યમ તો સમાજ દ્વારા રઝોટાતું આવ્યું છે પણ આપણા યુગમાં વિશેષ. 'વિજ્ઞાપનયુગમાં જીવતા માનવીનું મુખ્ય શસ્ત્ર, સાધન છે ભાષા. એટલે ભાષા ઉપર ભાષા વડે ચારે બાજુથી આક્રમણ શરૂ થયાં. અત્યાર સુધી તો અર્થપરિવર્તન માટે દાયકાઓ, સૈકાઓ નીકળી જતા હતા પણ હવે રાતોરાત અર્થપરિવર્તન શકય બન્યાં. આવી સ્થિતિમાં માધ્યમની શકયતાઓ પ્રગટાવવાનું કાર્ય મુશ્કેલ બન્યું. આવી કપરી પરિસ્થિતિમાં ખૂબ ઝડપથી નિઃસત્ત્વ બની રહેલા શબ્દને પ્રાણવાન બનાવવો હોય તો આકરી શિસ્ત પાળવી પડે, શબ્દની બધી શક્તિઓને કામે લગાડવી પડે. બીજી બાજુએ વિવેચને પણ ભાષા વિશે વધુ સભાન બનવું પડે.

૧૯૭૦ સુધીના ગુજરાતી વિવેચને ભાષાના અનુસન્ધાનમાં મુખ્યાર્થબાધ, શુદ્ધ કવિતાની શકયતા, સંક્રમણ રચનારીતિના પ્રશ્નો તપાસ્યા તો હતા જ, સાથે સાથે પરમ્પરા સાથે અનુસન્ધાન પણ જાળવ્યું હોવાને કારણે કવિને, કવિચિત્તને વિવેચન ક્ષેત્રમાથી હદપાર કર્યાં ન હતાં, કોયેને વિસારે પાડવામાં આવ્યો ન હતો. પરંપરાગત વિવેચને ભાષાના અનુસન્ધાનમાં ભાવકને હમેશા દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખ્યો હતો, એટલે જ વક્રોકિત, દુર્બોધતા, પ્રતીકાત્મકતાનો અવારનવાર વિરોધ પણ કર્યો હતો. ઘણી વખત સર્જાતા સાહિત્યના અનુસન્ધાનમાં અને જાગતિક સન્દર્ભમાં ભાષાની સમસ્યાનો વિચાર ન થઇ શકયો, પરિણામે વિવેચન સંકુચિત રુચિનો ભોગ બન્યું. ૧૯૬૦ પછીના દાયકામાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રગટેલી ઘણી સિદ્ધિઓ ભાષાકર્મ માટેની સર્જકની સભાનતાને આભારી હતી. એટલે સ્વાભાવિક રીતે ૭૦ પછીના દાયકામાં ભાષાવિષયક સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા ઉપરાંત કૃતિને નિમિત્તે અછાંદસ, લય, છંદ, ગદ્ય, પદ્ય, બાનીના પ્રશ્નો વિગતે વિચારવાના આવ્યા. સુરેશ જોષી અને હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ૧૯૬૦થી૮૦ના ગાળામાં જે નવાં વિચારવલણો પ્રસાર્યાં છે તેનાં સુફળને હજુ તો બહુ વાર છે. ભાષા વિશેની તપાસમાં આગળ વધવું હોય તો

હવે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રની ઉપેક્ષા કરવી પરવડે નહીં. ભાષાવિષયક આપણી તમામ પરંપરાઓના અનુસન્ધાનમાં રહીને નવાં વિચારવલણોને આમેજ કરતાં રહેવું પડે. ગુજરાતી વિવેચનાના આ તબક્કામાં સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના કેટલાંક મહત્ત્વનાં સ્થિત્યંતરોનો વિચાર હ. ચૂ. ભાયાણીએ, રા. નાણાવટીએ, અ. બ્રહ્મભટ્ટનાન્દી જેવાઓએ કર્યો છે તેની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

આધુનિક યુગના સર્જકવિવેચકો ભાષાકર્મ વિશે વધુ સભાન બન્યા પણ પરંપરાગત વિવેચનના પ્રતિનિધિરૂપ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને ભાષાકર્મ પ્રત્યે ઝાઝી આસ્થા નથી. પરિણામે કાવ્યમાં ભાષાને જુદી રીતે પ્રયોજવામાં આવે છે એવો ઉમાશંકરી અભિગમ કે કવિ ભાષાનું પુનર્વિધાન કરે છે એવો સુરેશી અભિગમ તેમને સ્વીકાર્ય નથી. 'લલિત સાહિત્યનો સર્જક કવિ શબ્દ શોધતો નથી પણ આ જીવનમાં અનેકાનેક બુદ્બુદોમાં અન્વિત સત્ય શોધે છે'. (સા. સં. ૫૯) કવિ 'શબ્દ' શોધે છે એમ કહેનારે 'શબ્દ'નો વ્યાપક અર્થ ઘટાવ્યો હતો, શબ્દમાં સત્ય, સૌન્દર્ય, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભનો પણ સમાવેશ કરી દીધો હતો. એ રીતે જોઈએ તો શબ્દશક્તિમાં શબ્દ, અર્થ, અલંકાર, પ્રતીક, વ્યંજના બધાનો સમાસ થાય અને છેવટે સત્યની વાત આવે; અહીં સત્ય-અસત્ય એવા દ્વન્દ્વમાં વપરાતા સત્યની વાત થતી નથી પણ સત્ (હોવું)ના અર્થમાં—માનવઅસ્તિત્વના અર્થમાં વાત થાય છે. કવિ શબ્દ શોધતો નથી એમ કહેનારે આખરે તો કબૂલવું પડે છે: 'શબ્દોમાં તે (અનુભવ) બરાબર ઊતરી રહે ત્યારે જ તેને મૂળ અનુભવમાં શું રહસ્ય છુપાયેલું હતું તે સમજાય છે. કવિ શબ્દમાં પોતાનો ભાવ ઉતારે છે, એનો અર્થ એ કે શબ્દની શક્તિ જેમાં ઉત્તમ રીતે જળવાય વા ઊતરે એવા શબ્દ સ્વરૂપમાં—શબ્દોના આકારમાં તે ભાવને એ ઉતારે છે.' (૬૦) તેમની આ વિચારણા તો હમણાં પ્રગટ થયેલા 'સાહિત્યસંસ્પર્શ'માં ગ્રન્થસ્થ થઈ છે, પણ આને મળતી તેમની પૂર્વવર્તી વિચારણા ૭૦ પછીના વિવેચન પર ઝાઝી પ્રભાવક નીવડી લાગતી નથી.

ગદ્ય અંગે તેમની ચિંતા સમજી શકાય એવી છે. ગદ્યમાં વૈવિધ્ય, રમણીયતા પ્રગટાવી શકાય એ ભૂમિકાનો ઝાઝો સ્વીકાર થયો નથી. તેમના શબ્દોમાં જોઈએ તો 'વિધિગતિ એવી થઈ છે કે કવિતાને ગદ્યનો લાભ થાય છે ત્યારે ગદ્યને ગદ્યત્વની પડી નથી.' વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ

ચિંતનાત્મક ગદ્યની તપાસ કરી, પણ ત્યાર પછી લલિત ગદ્યની તપાસ ઝાઝી કરી શકાઈ નહીં. છેલ્લા દાયકામાં આવી તપાસ થવી જોઈતી હતી. ભાષાકીય દૃષ્ટિએ જો વિવેચન સમાન બન્યું હોય તો ગદ્યની કે પદ્યની તપાસ વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિથી કરવી પડે. સદ્‌ભાગ્યે હરિવલ્લભ ભાયાણીના માર્ગદર્શન હેઠળ જયંત ગાડીતે 'ન્હાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય' શોધનિબન્ધમાં આ કામગીરી સારી રીતે પાર પાડી છે. સર્જકપ્રતિભાનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે ભાષા સિવાય આપણી પાસે બીજું કોઈ સાધન નથી એમ માનીને ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યમાં ભાષાગત લાક્ષણિકતાઓ–શબ્દભંડોળ, પદાવલિ, શબ્દની દ્વિરુક્તિ, ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો, વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યો તપાસીને ન્હાનાલાલના અર્પણને મૂલવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ દિશામાં હજુ વધુ પ્રયત્ન કરવામાં આવે તો તાજી હવા ફેલાય.

ગદ્યની ચર્ચા અંગે મોહનભાઈ પટેલ એક ચિન્ત્ય મુદ્દો ઊભો કરે છે. જે ગદ્યમાં સંસ્કૃતગદ્યની મુદ્રા હોય તેના સૌન્દર્યને સ્વીકારવા છતાં તેને તેઓ ગુજરાતી ગદ્ય કહેવા તૈયાર થતા નથી. એ કારણે સુરેશ જોષીના ગદ્યમાં કલાત્મક ઉન્મેષો પ્રગટેલા છે એ કબૂલવા છતાં ગુજરાતી ગદ્યને ખિલવવાનું શ્રેય તેઓ ચન્દ્રવદન મહેતાને આપે છે. અહીં એક પ્રશ્ન થાય કે મોહનભાઈ પટેલ શબ્દભંડોળની દૃષ્ટિએ જ સંસ્કૃત ગુજરાતી ગદ્યની વાત કેટલી હદે કરી શકે? તો તો કદાચ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવાના ગદ્ય વિશે પણ આમ જ કહેવાનું આવે. હજુ આ વિશે ઝાઝો ઊહાપોહ થયો નથી. જયંત કોઠારી જેવા હજુ વધુ વ્યાપક ભૂમિકા ઉપર અર્થાત્ માત્ર ભાષાભંગીને આધારે નહીં પણ સામગ્રી, લેખકના ચિત્તવ્યાપારો અને ગદ્યશૈલીના ઘટકતત્ત્વોને આધારે ગદ્યની તપાસ કરવાના મતના છે (અનુ.). હવે તો લલિત નિબન્ધોનું ખેડાણ ગુજરાતીમાં વધી રહ્યું છે ત્યારે આવી તપાસ વધુ ઉપયોગી થઈ પડે.

કવિતામાં ભાષાનો ઉપયોગ સામાન્ય વાચ્યાર્થનો પ્રશ્ન ઊભો કરે છે, આ વાચ્યાર્થને ગદ્યાન્વય દ્વારા પામી શકાય છે. કાવ્યને સમજવા માટે આ ગદ્યાન્વયની અનિવાર્યતા પ્રાથમિક સ્તર ઉપર જરૂરી, પણ એને ખાતર તો કોઈ કાવ્ય વાંચતું નથી. આપણા વ્યવહારમાં પણ શબ્દશક્તિનો ઉપયોગ અભિધા પૂરતો તો કરતા નથી. પણ ઉપયોગિતાવાદી દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનાર તો વાચ્યાર્થને જ વધુ મહત્ત્વ આપે. આ ન સમજવાથી જ ભાષાના ઉપયોગ વિશે દ્વિધા પ્રવર્તતી જોવા મળે છે. સુન્દરમ્ જેવા તો વાચ્યાર્થની

શોધમાં નીકળેલાઓને સ્પષ્ટ કહે છે : 'તેમને કવિતામાં જે રસ હોય છે તે કવિતાને કારણે નહિ પણ કોઈક બીજી ભળતી વસ્તુને ખાતર જ હોય છે. એ લોકો કવિતામાંથી કંઈક ગદ્ય રૂપે તારવી શકાય તેવા અર્થની શોધમાં નીકળ્યાં હોય છે.' (સા. ચિં. ૭૯) સૌથી મહત્ત્વની વાત તો શબ્દની ગમે તેવી શક્તિ આખરે તો અર્થની શક્તિ છે, એ શક્તિ પણ સાધન છે અને એ દ્વારા સાધ્ય છે રસ. શબ્દના ધ્વનિગત પાસાનો વિચાર અર્થ વિના શક્ય બનતો જ નથી એટલે પ્રાસ, અનુપ્રાસ, છંદ જેવા ઘટકોની ચર્ચા પણ અર્થની સમાન્તરે થાય તો જ તે સાર્થક નીવડે. હજુ આપણી વિવેચનાએ આવી તપાસ હાથ ધરેલી નથી.

હવે આપણી વિવેચનામાં એક મહત્ત્વનો મુદ્દો ઊભો થાય છે. પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણા, કવિચેતનાનું ગૌરવ કરનારી વિવેચના માધ્યમનું પણ એટલું જ ગૌરવ કરી શકે ખરી? આવો પ્રશ્ન ઉમાશંકર જોષીની વિવેચનામાંથી ઉપસ્થિત થાય છે. કવિકર્મ, ભાષાકર્મનું ઉચિત ગૌરવ અગાઉ કરવામાં આવ્યું છે, એના અનુસંધાનમાં એક ડગલું આગળ ભરવામાં આવે છે. કવિ ભાષાની માત્ર ઠરડમરડ જ કરતો નથી, પરંતુ સાથે સાથે કાવ્યના એકે એક શબ્દને પોતાની અર્થચ્છાયા—અર્થરણન સાથે 'નવો અવતાર' આપે છે. આ રીતે તેઓ સંસ્કૃત આલંકારિકોની અને માલાર્મે, વાલેરીની કાવ્યવિચારણાની નિકટ જઈ પહોંચે છે. સાથે સાથે જ માધ્યમ તરીકેની વિશિષ્ટતા અથવા મર્યાદા સાહિત્યના સન્દર્ભમાં સંસ્કૃતિના, જીવનમૂલ્યોના પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે માટે જ કવિતા શુદ્ધ કળાની સ્થિતિને પામી નથી શકતી એવી ભૂમિકા ઉપર તેઓ આવી ચઢે છે. આ ભૂમિકાને શુદ્ધ કવિતાના ઉપાસકો માન્ય ન રાખે, અર્થાતીત કવિતામાં રાચનારા માન્ય ન રાખે. શુદ્ધ કવિતાના અનુસંધાનમાં જ વારંવાર જણાવવામાં આવે છે કે કવિતાએ સંગીતની કોટિએ પહોંચવું જોઈએ. પણ આવી જાહેરાતો આત્યંતિક વિધાનોથી વિશેષ કશું જ નથી, કારણ કે તેમાં માધ્યમનો પૂરતો વિચાર કરવામાં આવ્યો નથી. શુદ્ધ કવિતાના અનુસંધાનમાં એક મુદ્દો સ્પષ્ટતા માગી લે. ઉપદેશ, માહિતી, મનોરંજનની ગંધ માત્રથી કોઈ સાહિત્ય અશુદ્ધ બની જતું નથી. સામગ્રી તરીકે નીતિ પણ સ્થાન પામી શકે. એ સામગ્રીમાંથી કળા પ્રગટવી જોઈએ. આટલા પૂરતી કાવ્યની શુદ્ધિ સાચી, પણ જીવનને અર્થ નથી માટે કવિતાને અર્થ ન હોવો જોઈએ અને અર્થને ઉલેચી નાખતી કવિતા શુદ્ધ કવિતા એ

ગણિત ધરમૂળથી ખોટું. વળી ભાષામાં પ્રભાવક શક્તિ રહેલી છે અને કવિતામાં, સાહિત્યના કોઈ પણ સ્વરૂપમાં એ પ્રગટ થયા વિના ન રહે. એટલે જ સાહિત્યના ઇતિહાસના એક તબક્કામાં કવિઓ સમાજથી વેગળા જઈ બેસતા દેખાય છે તો બીજા તબક્કામાં સમાજની વચ્ચે જઈ બેસે છે.

શુદ્ધ કવિતા અશક્ય છે. એવી ઉમાશંકર જોષીની ભૂમિકા આ ગાળાની અન્ય વિવેચનામાં પણ સ્થાન પામી છે. અર્થને ફગાવી દેવાથી જ કવિતા શુદ્ધ બની જતી હોય તો એવી શુદ્ધ કવિતા પણ ફગાવી દેવા નિરંજન ભગત જેવા તો તૈયાર થાય. એટલે અર્થ ફંગોળી દેવા તૈયાર થયેલા કવિઓને ટકોર કરે છે : 'જે કવિને શબ્દનો મહિમા ગાવો હોય તેણે સ્વરો જ યોજવા–એણે સંગીતની કંગાલ અવેજી જેવી કવિતાનું સર્જન કરવાને બદલે પ્રામાણિકપણે સંગીતનું સર્જન કરવું જોઈએ. જે કવિ અર્થનો મહિમા કરવા માગતો હોય તેણે શબ્દકોષનું સંપાદન કરવું.' (આ. ક. ૪૪) જયંત પાઠક, ઉશનસ્ જેવા પણ આ જ મતના છે.

પણ આ વિવેચકો ધ્વનિ, વ્યંજનાના તો વિરોધી નથી. સવાલ એટલો જ કે ધ્વન્યર્થ નિષ્પન્ન ક્યારે થાય ? મુખ્યાર્થબાધ એ માટે અનિવાર્ય શરત છે એવી સુરેશ જોષીની માન્યતા ૬૦થી ૭૦ની ગાળાના વિવેચકોના એક વર્ગ માટે વિવાદાસ્પદ બની. સુરેશ જોષી જ્યારે મુખ્યાર્થબાધ ઉપર ભાર આપે ત્યારે એને આપણા બધા જ આલંકારિકોનો ટેકો છે. મુખ્યાર્થબાધ, વાસ્તવિકતાનું તિરોધાન, ઘટનાહ્રાસ–આ બધી જ પાયાની વિભાવનાઓના સંકેતો લગભગ સરખા છે. શબ્દશક્તિ કેવી રીતે પ્રગટે છે એ માટે સુરેશ જોષી કહે છે : 'કાવ્યમાં પદોનો અન્વય, છન્દોરચના, વર્ણવિન્યાસ વગેરેથી રચાતા વિશિષ્ટ સન્દર્ભમાં શબ્દ એક નવી જ શક્તિ પ્રગટ કરે છે.' (કા. ચ: ૮૦). હવે આની સાથે ડોલરરાય માંકડનું એક વિધાન સરખાવો. 'કવિતામાં ઇષ્ટ અસર નિપજાવવા માટે તેવી ભાષા, તેવા છંદ, તેવા અલંકાર, તેવી રીતિ, તેવા રસ, આદિથી અંકિત કરીને કવિ શબ્દ દેહ અર્પે છે. આ ભાષાદિના વાઘા સજતાં જ મૂળ વાસ્તવિક પ્રસંગાદિનું પૂરું તિરોધાન થાય છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રીઓ મૂળ વસ્તુનું તિરોધાન કહે છે તેનો અર્થ આ જ છે.' (સા.મીમાંસાના બે પ્રશ્નો–પૃ. ૩૯) અર્થાત્ શબ્દશક્તિ જે વિશિષ્ટ સન્દર્ભમાં રચાય છે તેને કારણે જગતની વાસ્તવિકતાનું તિરોધાન થઈ એક નવી જ વાસ્તવિકતાનું

નિર્માણ થાય છે એવી સુરેશ જોષીની માન્યતા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર પર આધારિત છે. એટલા જ માટે કવિ કાવ્યમાં આ કે તે સંક્રમણ કરતો હોય છે એમ તેઓ કહી શકતા નથી. કાવ્યને એક અર્થ હોતો નથી, માટે જ 'કાવ્યાર્થની અસંદિગ્ધ સંક્રાન્તિ'માં તેમને વિશ્વાસ નથી. એટલે પછી ભાષાને કેન્દ્રમાં રાખીને દુર્બોધતા, સંદિગ્ધતા વગેરેને તેઓ દોષ તરીકે જોતા નથી. ભાષા દ્વારા ભાષાને ઉલ્લંઘી જવી–નો અર્થ પણ વ્યંજના પ્રગટાવવી. સુરેશ જોષી સંસ્કૃત આલંકારિકોના શબ્દશક્તિ, ધ્વનિને અલંકારપ્રતીક સાથે સાંકળી આપે છે.

બીજી બાજુએ હવે વિવેચના ભાષાનો વિચાર શૈલીવિજ્ઞાનના સન્દર્ભમાં કરવા માંડે છે. અહીં આપણે એટલું નોંધીશું કે વૈજ્ઞાનિક રીતે ભાષાના મુદ્દાને તપાસવો હોય તો ભાષા અને શૈલીના કૃતક ભેદ ગાળી નાખવા પડે. એટલે હવે શૈલીની વ્યાખ્યા આવી બની રહે છે : 'કૃતિમાં સમગ્રપણે ભાષાનો જે રીતે વિનિયોગ થયો હોય તે તેની શૈલી' (કા.સં. ૧૮) આપણા ચિત્ત ઉપર કૃતિનો જે પ્રભાવ પડતો હોય છે તેનો આધાર કૃતિની સામગ્રી પર નહીં પણ ભાષાના વિશિષ્ટ વિનિયોગ પર છે. હરિવલ્લભ ભાયાણીની આ વિચારણા રૂપરચનાને અને ભાષાને સમાન્તરે તપાસે છે. અગાઉ પણ વસ્તુનિષ્ઠ વિવેચન પદ્ધતિનો તેમણે આગ્રહ રાખ્યો હતો, ભાષાના અનુસંધાનમાં પણ તેઓ જણાવે છે : કૃતિના વર્ણ, શબ્દ, શબ્દગુચ્છ, વાકય, લય, અર્થરચના વગેરેને તપાસીએ તો જ સમગ્ર કૃતિમાંથી પ્રાપ્ત થતો આસ્વાદ કે સૌંદર્યબોધની વસ્તુનિષ્ઠતા સ્થાપી શકીએ.' (૨૬)

અત્યાર સુધી આપણે વ્યવહારની અને કાવ્યની ભાષા વચ્ચે વિરોધ જોતા આવ્યા હતા. આ બંનેના વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે કયારેક રમણીયતાને તો કયારેક વ્યંજનાને ગણાવી. કૈંક અંશે આ વાત સાચી હોવા છતાં જ્યારે આ બંને વચ્ચે વધુ પડતો ભેદ માની લેવામાં આવે છે ત્યારે કૃત્રિમ કાવ્યબાનીને જગ્યા કરી આપવી પડે છે. વ્યવહારની ભાષાને ફગાવી દઈને અર્થાતીત કવિતાઓ રચનારાઓ કવિઓ કવિઓ ન કહેવાય. એટલે. એટલે હરિવલ્લભ ભાયાણી પાયાની એક સ્પષ્ટતા કરે છે : 'કાવ્યભાષાનો વિરોધ, સામાન્ય વ્યવહારની ભાષા સાથે નહીં', પણ શાસ્ત્રીય ભાષા સાથે છે.'

આમ છતાં આપણી વિવેચના ભાષાના પ્રશ્નની ચર્ચા હજુ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાએ રહીને જ કરે છે. કૃતિમાં વર્ણ્યનું મહત્ત્વ, માધ્યમની શક્યતાઓ, ભાષાકર્મ વિશે ચર્ચા ચાલી છે પણ ભાષાની બીજા પ્રકારની તપાસ મહત્ત્વની છે. આપણી ભાષાની પ્રકૃતિને ધ્યાનમાં રાખીને કવિતાની ભાષાને ચર્ચવી, આ દિશાનો નિર્દેશ હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કર્યો જ છે. મુક્ત પદ્યને લગતી ચર્ચા વખતે અને પ્રયત્નભાર વગરની આપણી ભાષામાં લયનું તત્ત્વ નિયત કેવી રીતે કરવું એ મુશ્કેલી જણાવતી વખતે ઉમાશંકર જોષી અને સુરેશ જોષી આનો ઈશારો કરે જ છે. આવા પ્રશ્નોની ચર્ચા અમૂર્ત ધોરણે કરી જ શકાતી નથી એટલે નિરંજન ભગત કહે છે : 'આમ, ગદ્યકાવ્ય, અછાંદસ, મુક્તપદ્યનો પ્રશ્ન તે તે ભાષા, ભાષાનું સ્વરૂપ, ભાષાનું પિંગળ, પદ્ય, એ પદ્યની પરંપરા, એનો વારસો –આ સૌ ગદ્યકાવ્ય,-અછાંદસ, મુક્ત પદ્યના પ્રશ્નનું Point of departure –વિચ્છેદબિંદુ છે. ગુજરાતી ભાષાની કવિતામાં ગદ્યકાવ્ય, અછાંદસ, મુક્તપદ્યની સાર્થકતા અને નિરર્થકતા –આ વિચ્છેદબિન્દુના સન્દર્ભમાં જ વિચારી શકાય અને તો જ એનું યથાર્થ મૂલ્યાંકન થાય. (આ. ક. ૨૮)

હવે એક બીજી દિશામાંથી કાવ્યની ભાષા અંગેની આપણી વિચારસરણી ઉપર આક્રમણ થયું છે. શબ્દ અને અર્થ અન્યોન્યના આશ્રય વિના ટકી જ ન શકે, શબ્દને શબ્દ તરીકે આસ્વાદી જ ન શકાય. કવિ અનુભવજગતને શબ્દ વડે આકારવા મથે છે. આ સામાન્ય ભૂમિકાની કયારેક ઉપેક્ષા કરીને વિવેચનની પરિપાટીમાં ક્રાન્તિ આણવાનો પ્રયત્ન થઈ રહ્યો છે. આ પ્રયત્નને વધુ સંગીન બનાવવા માટે ભાષાવિજ્ઞાનની પરિભાષાનો ઉપયોગ પણ સારો એવો કરવામાં આવે છે. આ પરિભાષાનો ઘટાટોપ દૂર કરીએ તો આખી વાતને પરંપરાગત પરિભાષામાં પણ સમજાવી શકાય (જુઓ 'વિવેચનનું વિવેચન'માં જયંત કોઠારીએ ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાના 'અપરિચિત જ અપરિચિત જ' પુસ્તકની કરેલી સમીક્ષા) વિવેચનની પરિભાષાનો ઘટાટોપ આત્યંતિકતાને જોવા દેતો નથી. 'કવિ અનુભવને શબ્દાવવા માગતો નથી પણ શબ્દને અનુભવવા માગે છે.' ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા પોતાની આ ભૂમિકામાં રહેલી મુશ્કેલી સમજી જાય છે અને છેવટે સાચી ભૂમિકા પર જઈ ચઢે છેઃ 'કવિ અર્થનો પરિહાર કરી શકતો નથી પણ અર્થની આ સમાન્તરતા દ્વારા અર્થના આંતરસ્તરોને ભેદવાનો એ તીવ્ર પ્રયત્ન કરે છે.'

વિવેચને હજુ નવલકથાની, ટૂંકી વાર્તાની ભાષાને તપાસી નથી.

ધીરે ધીરે એ દિશામાં પણ વધુ ને વધુ તપાસ આરંભાતી જશે તેમ તેમ કૃતિના આ મહત્ત્વના ઘટકનો પૂરતો પરિચય થતો જશે.

સર્જક મૂર્તતામાં રાચે છે, તે પ્રતીક-પ્રતિરૂપો યોજે છે, પ્રતીકયોજનાનો સમ્બન્ધ આખરે તો શબ્દશક્તિ સાથે છે—આ બંધાની કબૂલાત વિવેચનના ઇતિહાસમાં થઈ ચૂકી હતી. આમ છતાં પ્રતીકવાદનો વિરોધ પણ થયો. આ વિરોધનાં કારણો જુદાં હતાં. ૧૯૫૦ પછી સર્જક અને ભાવક વિશેષતઃ પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના સંપર્કમાં મૂકાયા. સર્જક પોતાનાં કસબ પ્રત્યે વધુ સભાન બન્યો. વક્રોક્તિ, વ્યંજનાને મહત્ત્વ અપાયું. આ વલણનો વિરોધ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી જેવાએ કર્યો હતો, પણ આ વિરોધને ગુજરાતી વિવેચને ઝાઝો ગણકાર્યો નહીં. પ્રતીક વિના માનવને જીવનમાં પણ ચાલતું નથી એવી લેંગર પુરસ્કૃત માન્યતા વધુ પ્રબળ બની. છતાં પ્રતીકવિચાર વખતે અર્ન્સ્ટ કાસિરેર જેવાની વિચારણાથી આપણી વિવેચના માટે ભાગે અસ્પૃષ્ટ રહી છે. ગુજરાતીમાં કાસિરેરના દૃષ્ટિબિંદુનો યત્કિંચિત્ પરિચય વિલિયમ્સ વિમ્સાટ અને બ્રુકસને આધારે હરિવલ્લભ ભાયાણી સિવાય બીજા કોઈએ કરાવ્યાનું સ્મરણમાં નથી.

-

વીસમી સદીના આરંભથી પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં પૌરાણિક કથાઓનો વિનિયોગ કરવાનું વલણ વધ્યું, ગુજરાતીમાં કાન્ત જેવાએ તો છેક ૧૮૮૮માં પૌરાણિક કથાઓનો ઉપયોગ આધુનિક સન્દર્ભમાં કર્યો હતો. આવા ઉપયોગને કારણે ભૂતકાળની અને વર્તમાનની ચેતના વચ્ચેનો અવકાશ પુરાયો. સંસ્કૃતિવિમુખ બનેલા માનવીને ફરી સંસ્કૃતિક સન્દર્ભમાં મૂકવામાં આવ્યો. આ સન્દર્ભમાં સુરેશ જોષી એક મહત્ત્વનો મુદ્દો ઉપસ્થિત કરી આપે છે : 'પુરાણકલ્પનો અને એના સન્દર્ભોને સાંધનારી કડી જો આપણી સંવેદનામાં તૂટી ગઈ હોય તો એને જોડવા માટેના પ્રયત્નો કવિતા કઈ રીતે કરે ? આ પ્રવૃત્તિ કોઈને કોઈ રીતે અનિવાર્ય નથી લાગતી ? (કા.ચ. ૫૨) ગુજરાતી સાહિત્યમાં હવે જ્યારે પુરાકથાઓનો વિનિયોગ વધી રહ્યો છે ત્યારે આવી તપાસ વધુ મહત્ત્વની બને છે. પણ આ સમજવા માટે પ્રતીક અંગેની બધી વિચારણા આત્મસાત્ થવી જોઈએ. પ્રતીકવાદી ધારાનો ઇતિહાસ ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ નોંધ્યો છે, પ્રતીકવાદી કવિઓનો પરિચય જેમ જેમ તેમની રચનાઓના સન્દર્ભમાં વધતો જશે તેમ તેમ પ્રતીક, કલ્પન, પુરાકથા, રૂપક જેવાં સંપ્રત્યયોની સૂઝ પણ વિકસતી આવશે.

પ્રતીક કાવ્યમાં અનિવાર્ય જ હોય છે એવી માન્યતા હવે વિવેચનમાં પ્રવર્તતી નથી. જો પ્રતીક હોય તો તેની તપાસ બીજા ઘટકોના સન્દર્ભમાં કરવી જોઈએ (જુઓ 'અનુભાવ'માં પ્રતીક વિશેનો લેખ), દિગીશ મહેતા જેવા કવિતામાં શબ્દ અને શબ્દ વચ્ચેના અન્વયને તપાસવાને બદલે એક ઇમેજના બીજી ઇમેજ સાથેના સંબંધને તપાસવા પર ભાર મૂકે છે ('પરિધિ'–૨૧) આ ભૂમિકાને સુન્દરમે વધુ સ્પષ્ટતાથી ઘણાં વર્ષો પહેલાં રજૂ કરી હતી. 'કાવ્યમાં' એકનું એક ચિત્ર ફરી ફરીને રૂપાન્તરે આવતું રહે છે. પહેલું ચિત્ર હળવું થઈને બીજા ચિત્રમાં ભળી જાય છે, અને તેને વધારે પુષ્ટ કરી આપે છે, ત્યાંથી આગળ વધીને તે કોઈ નવા ચિત્ર માટે કલ્પનાને તૈયાર કરી આપે છે.' (સા. ચિં. ૮૦) આમ છતાં, પ્રતીકરચનામાં જોખમો છે, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોનો પ્રતીકરચના સામેનો વાંધો સુરેશ જોષીએ સંક્ષેપમાં સમજાવ્યો છે. રઘુવીર ચૌધરી જેવાને પણ પ્રતીકના ભયસ્થાનની જાણ છે એટલે તેઓ કહે છે : 'પ્રતીકરચનામાં એ સંભવ રહેલો છે કે એ સંવેદન જાળવવાને બદલે નિશ્ચિત સીમાઓવાળો અર્થ તારવી આપે.' આમ છતાં સમર્થ પ્રતીક વિસ્મયનો છેદ નહીં ઉડાડી દે એવી તેમને શ્રદ્ધા છે. (અ. ક. ૮) આ વિસ્મય અરાજકતામાં પરિણમવાનું નથી કારણ કે નિરંજન ભગતના શબ્દોમાં : 'સિમ્બોલિઝમ અને સુરરિયલિઝમમાં દાર્શનિક–બૌદ્ધિક પરિણામ–એમાં શબ્દની વ્યંજના–ધ્વનિ વ્યંગશક્તિ દ્વારા અને સંગીત–શક્તિ દ્વારા શબ્દનું શબ્દબ્રહ્મમાં, શબ્દનું Logos માં, શબ્દનું word માં પરિવર્તન કરવાનો આદર્શ છે. એ આદર્શની સિદ્ધિના પ્રયત્ન રૂપે એમાં અમોઘ સંયમ અને શિસ્ત છે. એથી સિમ્બોલિસ્ટ અને સુરરિયલ કવિતા એ સાધના અને સમાધિ છે, તપ અને તપશ્ચર્યા છે.' (આ. ક. ૧૭) પણ હજુ સુધી કોઈ કૃતિ લઈને તેની પ્રતીકરચનાની વિગતવાર તપાસ થઈ નથી, એ તપાસના અભાવે બધું મિથ્યા.

કેટલાક પ્રશ્નો વિશે આપણી વિવેચનાએ ઝાઝો વિચાર કર્યો નથી. આવો એક પ્રશ્ન વાસ્તવિકતાને લગતો છે. આ પ્રશ્નની ઉપેક્ષા સામે દિગીશ મહેતાએ પણ ફરિયાદ કરી છે. આધુનિક વિવેચનમાં સર્જક વાસ્તવિકતાનું પ્રતિનિધાન નહીં પણ રૂપાન્તર કરે છે, તેની સૃષ્ટિ વાસ્તવિક નહીં પણ આભાસી છે. કૃતિમાં સામગ્રી નહિ પણ રૂપરચનાનું જ મહત્વ છે–જેવી માન્યતાઓ વધુ ને વધુ પુરસ્કૃત બની. આવી માન્યતાઓના પ્રસારે વાસ્તવિકતાના પ્રશ્નને ગૌણ બનાવી દીધો. સાથે જ આની સ્વાયત્તતાના

સામે છેડે અનુકરણ (માઈમેસિસ)ની વિભાવના હતી, એટલે વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કળાની સ્વાયત્તતાની માન્યતાની વિરુદ્ધ ગણાઈ જાય, પરિણામે આધુનિક વિવેચનાએ આ પ્રશ્નને બાજુ પર હડસેલ્યો. કથાસાહિત્યની વિવેચનામાં પણ વાસ્તવિકતાના પ્રશ્નની ચર્ચા ઝાઝી થઈ નથી; આપણે ત્યાં એવી રચનાઓ થઈ હોવા છતાં, આમેય તે, સાહિત્ય જેવી representational artમાં વાસ્તવિકતાના પ્રશ્નની ચર્ચા કરવી જ પડે. રઘુવીર ચૌધરી સાહિત્યની વાસ્તવિકતા સામયિક, સ્વપ્નતરંગ વગેરેની વાસ્તવિકતાઓમાંથી પ્રગટ થતી ઓળખાવે છે એ યોગ્ય જ છે. (વાર્તાવિશેષ–૧૮૬) વાસ્તવિકતાની વિભાવના સ્પષ્ટ થઈ ન હોવાને કારણે વાસ્તવવાદી ધારાને ઉતારી પાડવામાં આવે છે. અભ્યાસીઓ તો જાણે જ છે કે 'માદામ બોવરી'ની ગણના પણ વાસ્તવવાદી નવલકથા તરીકે થાય છે. એટલે પછી આ પ્રશ્નની ચર્ચા શક્ય તેટલા દૃષ્ટિકોણોને ધ્યાનમાં રાખીને કરવી પડે. હ. ભાયાણી 'સાહિત્ય અને વાસ્તવ'માં આ મુદ્દાની ચર્ચા કરે છે. સર્જક કાચી સામગ્રી તરીકે ભૌતિક જગત, ભાવજગત, સ્વપ્નજગત, તરંગજગતનો ઉપયોગ કરે છે. જે પ્રકારની સામગ્રી ઉપયોગમાં લેવાય તેને અનુરૂપ ઢાળો પસંદ કરવો પડે. હરિવલ્લભ ભાયાણીની આ ભૂમિકાને વિગતે અને ઊંડાણથી જો તપાસવામાં આવે તો પછી આ બધા ઢાળાઓમાં ચઢતી ઊતરતી ભાંજણીનો પ્રશ્ન ન રહે. વાસ્તવવાદી નવલકથા ઊતરતી કક્ષાની અને પ્રતીકવાદી નવલકથા ચઢિયાતી કક્ષાની–એવી માન્યતાઓ વિવેચનમાં ખોટા પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે. આપણે માત્ર આટલી વાત ધ્યાનમાં રાખવાની–અનુભવાતા વાસ્તવના જે પાસાનું રૂપનિર્માણ સર્જકશક્તિ હાથ ધરે છે, તે પાસાનું પોત પ્રગટાવે તેવો–તેને અનુરૂપ–mould તેણે સર્જવાનો હોય છે. જેમ કે વાસ્તવિકતાલક્ષી ઢાળો, રોમેન્ટિક ઢાળો, તરંગજાળનો ઢાળો, પુરાકથાનો ઢાળો વગેરે. '(કા. સ. ૪૬) ગુજરાતી વિવેચને 'ધ નેચર ઓવ્ નૅરેટીવ' જેવા પુસ્તકનો અભ્યાસ કરવા જેવો છે, તો જ આ બધા પ્રશ્નોને યથાર્થ સંદર્ભમાં સમજી શકાય.

વાસ્તવિકતાની સમસ્યાની ઉપેક્ષા થવાનું બીજું એક કારણ સાહિત્યકૃતિની સ્વાયત્તતા અંગેની આપણી માન્યતા. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાને આ માન્યતા પરવડે પણ સાહિત્યના ઇતિહાસને, સાહિત્ય–તત્ત્વવિચારને તો આવી માન્યતા વિઘાતક. આ ક્ષેત્રના તજજ્ઞો સાહિત્યને સાંસ્કૃતિક, સામાજિક, સાહિત્યિક પરંપરાઓના અનુસંધાનમાં તપાસતા હોય છે. દરેક ભાષાનો

સર્જક પોતાના વિશિષ્ટ પરિવેશને કેન્દ્રમાં રાખે જ છે. પોર્ટર, ફોકનર, જોયસ, હેમિંગ્વે–આ બધા પ્રથમ પંક્તિના સર્જકોએ તેમને પરિચિત સ્થળ–સમયની પીઠિકા પર જ આલેખન કર્યું છે. આપણું વલણ ઘણી વખત આવા આલેખનને દસ્તાવેજી ગણીને ઉતારી પાડવાનું છે. હેમિંગ્વે માટે આપણે એવું કહેવા તૈયાર થઈએ કે તેને Sense of place, Sense of factમાં દૃઢ આસ્થા હતી પણ એવું આલેખન ભારતીય સર્જકે કર્યું હોય તો તેને આપણે દોષ રૂપ ગણીએ છીએ. દિગીશ મહેતા પોતાની લાક્ષણિક શૈલીમાં ફરિયાદ કરે છે 'ગુજરાતી સાહિત્ય ગુજરાતી જ રહે તો તે સાહિત્ય ન કહેવાય.. તે તો દસ્તાવેજ કહેવાય. ગુજરાતી સર્જક ગુજરાતીપણાને ઓળગીને જ્યારે વૈશ્વિક પરિમાણ સાધે, સાધવા જાય ત્યારે જ તે સાહિત્યકાર બને.' આ આપણી આજ સુધીની એક વણતપાસાયેલી માન્યતા છે.' (પ. ૧૩૭) આવી વિચારણાના ભયસ્થાન તો છે જ. કારણ કે પછી વિવેચક સ્થાનિક લક્ષણવિશેષોને જ મહત્ત્વ આપતો થઈ જાય. એ ચર્ચા સપાટી પરની જ બની જાય.

જયંત કોઠારી 'અનુષંગ'માં સામાજિકતાનો પ્રશ્ન ચર્ચે છે. સર્જક સામગ્રી તરીકે તો કશાનો નિષેધ કરી શકતો નથી એટલે તેઓ કહે છે: 'સામાજિક પરિસ્થિતિની જટિલતા, એ પરિસ્થિતિમાં માનવીઓના વિવિધ પ્રતિભાવો, માનવીય સંબંધોની જાળ, માણસનું સામાજિક વર્તન–આ બધું શક્તિશાળી સાહિત્યકાર હોય તો, સાહિત્યની એટલી જ સામગ્રી બની રહે.' (૬) ખાસ કરીને તો નવલકથાની બાબતમાં આ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બને. પશ્ચિમમાં પણ ૧૯૫૦ પછીના નવલકથાકારો વાસ્તવિકતાના આલેખન તરફ વળ્યાનું બ્રેડબરીએ નોંધ્યું છે. ('નોવેલ ટુડે'ની પ્રસ્તાવના)

આના પરથી સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિના પ્રશ્નનો વિચાર થઈ શકે. એક રીતે જોઈએ તો આ પ્રશ્ન સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયનનો છે. સર્જક જે કાળખંડમાં જીવે છે તેની વિશિષ્ટ સંવિત્તિ એના ચિત્ત પર પ્રભાવ પાડયા વિના રહેતી નથી. એટલે જ્યારે કૃતિની સર્વાંગી ચર્ચા કરીએ ત્યારે એ સમાજ, સમયને ધ્યાનમાં રાખવા પડે છે. રૂપરચનાવાદ તેની આત્યંતિક ભૂમિકાએ આવી તપાસની નરી અવગણના કરે છે. પણ કૃતિ સ્વાયત્ત છતાં જે તે યુગમાં મૂળ નાખીને પડેલી હોય છે, યુગચેતના કૃતિને ઘડે અને કૃતિ યુગચેતનાને ઘડે; એ રીતે સર્જક સંસ્કૃતિને ઘડતો હોય છે.

સાહિત્ય વિવેચનમાં બીજો એક વિવાદાસ્પદ પ્રશ્ન આધુનિકતાને લગતો છે. આધુનિકતાને સાપેક્ષભાવે જોઈએ તો આ પ્રશ્ન જમાને જમાને, પેઢીએ પેઢીએ ઉપસ્થિત થાય, અને પરિણામે નવીનતા, આધુનિકતા, અદ્યતનતા, સમકાલીનતા જેવી સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પર્યાય તરીકે પ્રયોજાવા માંડે. બીજી બાજુએ ક્લાસિકલ કળાપ્રણાલીથી ટેવાયેલા આધુનિકતા માત્રનો વિરોધ કરે. લાયોનેલ ટ્રિલીંગ જેવાએ આધુનિક સાહિત્યનો પ્રવેશ યુનિવર્સિટીમાં થાય તેની સામે સખત વાંધો લીધો હતો. આપણે ત્યાં શરૂઆતમાં એવા વાંધા લેવામાં આવ્યા પણ હવે તો અભ્યાસક્રમોમાં અધુનાતન સર્જકોને સ્થાન મળ્યું છે છતાં ય આધુનિકતા સંજ્ઞા વિષે તો એટલી જ સંદિગ્ધતા પ્રવર્તે છે. સાહિત્ય-વિવેચનમાં આધુનિકતા સંજ્ઞા ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં પ્રયોજાય છે, (કા. સં.) એ મુદ્દો ચૂકી જવામાં આવે તો નાહક વિવાદ ઊભો થાય. 'અરણ્યરુદન'માં ગ્રન્થસ્થ થયેલા 'સાહિત્યમાં આધુનિકતા' લેખ સામે ચી. ના. પટેલે 'અભિક્રમ'માં નોંધાવેલો સખત વિરોધ યાદ કરો. મોનરો સ્પિયર્સને અનુસરીને સુરેશ જોષીએ જે ચાર પ્રકારની વિચ્છિન્નતા (આધ્યાત્મિક, સામયિક, રસકીય, વાઙ્મયીન)ની વાત કરી તે અસ્પષ્ટ છે એની જ જો ફરિયાદ કરવાની હોત તો કદાચ સમજી શકાય. પણ સુરેશ જોષીએ આધુનિકતાનાં જે લક્ષણો ગણાવ્યાં ('કાવ્યચર્ચા'માં ગણાવેલાં લક્ષણો તાજગી, નવીનતા, પ્રયોગશીલતા, રીતિવૈચિત્ર્ય, સંવિધાનની પ્રગલ્ભતા, આઘાતજનક પ્રગલ્ભતા) તે વિશે ચી.ના. પટેલ જ્યારે એમ કહે, 'તેમણે વર્ણવેલાં આધુનિકતાનાં લક્ષણો આધુનિક યુગના પશ્ચિમના 'આધુનિક' મનાયેલા સાહિત્યનાં જ લક્ષણો છે અને ભૂતકાળની કઈ કૃતિઓને, તે તે યુગની દૃષ્ટિએ, આધુનિક ગણી શકાય એનો નિર્ણય કરવામાં કોઈ રીતે ઉપકારક થઈ પડે એવાં નથી !' ત્યારે મૂળ મુદ્દો ચૂકી જવાય છે. ચોસરથી ડેવી સુધીના કે હેમચન્દ્રથી નીતિન મહેતા સુધીના સાહિત્યના વિવિધ તબક્કાઓની આધુનિકતા નિયત કરવાનો કોઈ પ્રશ્ન જ નથી. વર્તમાન સાહિત્ય માટે સો વર્ષ પછી પણ જ્યારે આધુનિકતા સંજ્ઞા વપરાશે ત્યારે કોઈ સમકાલીન સન્દર્ભમાં નહીં પણ ઐતિહાસિક સન્દર્ભમાં જ આધુનિકતાના સન્દર્ભમાં હરિવલ્લભ ભાયાણીની એક ચેતવણી ધ્યાનમાં રાખવાં જેવી છે. આધુનિકતાના અતિ મોહમાં પૂર્વવર્તી સાહિત્યને અસાહિત્યની કોટિમાં મૂકી દેનારો વર્ગ સહૃદયનો ન કહેવાય. એલન રૉબ ગ્રિયે જેવા આવા વર્ગના છે. પણ વિક્ટર હ્યુગોએ અર્પણ કર્યું હતું માટે ગ્રિયે સર્જન કરી શક્યા, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી ઘટે.

'આધુનિકતા'ની સંજ્ઞાને ઐતિહાસિક સન્દર્ભમા જ જોવાને કારણે ચી. ના. પટેલની જેમ ધીરુભાઈ ઠાકર પણ, જો કે બીજા પ્રકારની, ભૂલ કરી બેઠા છે : 'ભજન, પદનો ઉપયોગ કરનારા સમકાલીન-પરતુ તેમા આધુનિક તો હાઈકુ જેવા નવીન કાવ્યપ્રકારનો પ્રયોગ કરનારને જ કહેવા પડે' (વિક્ષેપ. ૮૩) પણ આધુનિકતાનો સબધ કોઈ કાવ્યપ્રકાર સાથે નથી, કોઈ સર્જક જાણી કરીને પદ ભજનનો પ્રકાર અજમાવે અને છતા પણ તે આધુનિક હોઈ શકે. આપણે જેને આધુનિક કહીએ છીએ તેના લક્ષણો ભૂતકાળના સાહિત્યમાથી પણ શોધી શકાય (જુઓ 'કાવ્યચર્ચા', 'ભાવયિત્રી'). આધુનિકતાની વિભાવનાને આત્મસાત્ કરવા માટે સૌથી પહેલા તો આ રચનાઓનો પ્રત્યક્ષ પરિચય અને પછી માલ્કમ બ્રેડબરી સપાદિત 'મોડર્નિઝમ' કે એલમાન સપાદિત 'મોડર્ન ટ્રેડીશન'ના અભ્યાસ જરૂરી થઈ પડે.

આ દાયકામા કથાસાહિત્યની વિવેચના સમૃદ્ધ નથી બની એ પણ કબૂલ કરવુ રહ્યુ. કાવ્યવિવેચનના ધોરણો અનુસાર કથાસાહિત્યની વિવેચના કરવાનો કશો અર્થ નથી. એટલે હવે શુદ્ધ નવનકથાને લગતા પ્રશ્નોને જ ખૂબ ઉત્સાહથી તપાસવાનો ઝાઝો અર્થ નથી. નવલકથાને તેના માધ્યમની મર્યાદા છે જ, એ મર્યાદાને અમુક અશે જ ઉલ્લઘી શકાય. નવલકથાની પ્રકૃતિ વિશે, તેના ઘટક તત્ત્વો વિશે હજુ આપણી જાણકારી સામાન્ય છે. માટે જ જયત કોઠારી જેવાને ફરિયાદ કરવી પડી કે 'ફેરો'ને એવુ વિવેચન મળવું હજુ બાકી છે. આગલા દાયકામા નવલકથા વિશે મહત્ત્વની વિચારણા સુરેશ જોષી પાસેથી સાપડી હતી. એ વિચારણાને લગતો ઊહાપોહ આ દાયકામાં થવો જોઈતો હતો. ભોળાભાઈ પટેલે અને બીજાઓએ સુરેશ જોષી સામે ફરિયાદ કરી કે તેઓ પાશ્ચાત્ય નવલકથાની ચર્ચા તેમા નિરૂપાયેલા માનવસન્દર્ભને આધારે કરે છે અને એ રીતે રૂપરચનાલક્ષી અભિગમ ભાગી પડે છે. સુમન શાહ પણ 'ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો'મા નવલકથાની ચર્ચા કૃતિની સામગ્રીને કેન્દ્રમાં રાખીને કરે છે. હવે અહી આગળ સવાલ એ થાય છે નવલકથાની પ્રકૃતિ તો એવી નથી ને ? જો એની પ્રકૃતિ જ એવી હોય તો માનવસન્દર્ભ, કૃતિમા નિરૂપિત જગત મહત્ત્વનું બને. રૂપરચનાવાદી અભિગમ તો એમ કહે છે કે સામગ્રીનું કશુ મહત્ત્વ જ નથી પણ નવલકથામાં તો એ મહત્ત્વની બને જ છે. સાર્ત્ર જેવાએ તો કબૂલ કર્યું હતું કે યહૂદીવિરોધના વિષય પર સારી નવલકથા લખી ન શકાય (જુઓ એવરેસ્ટ નાઈટ કૃત લિટરેચર કન્સીડર્ડ એઝ ફિલોસોફી' પ્રકરણ-૧)

સામગ્રીની દૃષ્ટિએ થતી વિવેચના પણ એ પ્રકારની–સામગ્રીની ચર્ચા કરતી અને સામગ્રીનો સાર આપી છૂટતી. એ રીતે સુમન શાહ જેવાની ચર્ચાને પહેલા પ્રકારની ગણાવવી પડે. એવી ચર્ચા કૃતિની અનેજીમાં અવતી નથી.

કૃતિની સામગ્રી વિશે પણ પ્રશ્નો પૂછી શકાય છે. એકની એક સામગ્રી નવલકથાની પ્રકૃતિના વૈવિધ્યને ઝાઝો અવકાશ ન પણ આપે. જયંત કોઠારી આધુનિક નવલકથાની સામગ્રી વિશે પ્રશ્ન પૂછે છે : 'આ સ્થિતિમાં જે ખૂંચે છે તે હતાશા વગેરેને જ જીવનના સ્થાયી ભાવો ગણી એમાં જ સહિત્વની સાર્થકતા જોવાનો દુરાગ્રહ આપણા આધુનિક જીવનની પણ ઘણી બધી બાજુઓ, ઘણી બધી સમસ્યાઓની આમાં ઉપેક્ષા નથી થતી ?' (વિ. વિ. ૧૫૬) આધુનિકતા અને એબ્સર્ડિટીની પરિધિમાં જ સાહિત્ય સમાયેલું છે એમ માનવાથી લાંબા ગાળે સર્જકતાને નુકસાન જશે એવી દહેશત માલ્કમ બ્રેડબરીએ પણ વ્યક્ત કરી છે. આ વિવેચકની અને જયંત કોઠારી જેવાની ફરિયાદમાં અત્યુક્તિ હોવા છતાં તથ્ય તો છે જ. અસ્તિત્વવાદ વડે જીવનને જોવાની એક દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થઈ છે તેની ના નહીં પણ એ દૃષ્ટિ એક માત્ર નથી એટલું યાદ રાખવું પડે.

નવલકથાની ટેકનીક ઉપર પુસ્તકો લખાયાં છે. પણ 'કથોપકથન' પછી આપણે એ દિશામાં આગળ કેટલું વિચાર્યું ? અથવા સુરેશ જોષીની નવલકથાવિષયક માન્યતાઓને જો પડકારવી યોગ્ય લાગેલી તો એની સંગીન ભૂમિકા કેમ પૂરી પાડી ન શકાઈ ? સુરેશ જોષીના નવલકથા અભિગમ કરતાં જુદો જ અભિગમ ડેવિડ મેડન જેવાનો હતો, 'કાવ્યમાં શબ્દ'માં હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ડેવીડ મેડનના વિચારોની સમીક્ષા કરી છે, તેના તરફ બહુ ઓછાનું ધ્યાન ગયું. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે નવલકથાવિષયક લખાણો માહિતીપ્રદ બન્યાં, સમીક્ષાત્મક નહીં ; ક્યારેક 'કથોપકથન'ની વિભાવનાને સ્વીકારીને જ આગળ ચાલવામાં આવ્યું. દા. ત. ભારતી દલાલ કૃત 'કથા સાહિત્યનું વિવેચન'. કથાસાહિત્યને અહીં નવલકથાના પર્યાય તરીકે ગણી લેવામાં આવ્યું. નવલકથાને open-form ન ગણો એટલે ઘણા બધાનો કાંકરો કાઢી નાખવો પડે, historism ની મર્યાદાઓમાંથી દર વખતે બચી શકાતું નથી માટે જ 'કરણઘેલો' જેવી નબળી રચનાને ઐતિહાસિક મહત્ત્વ માટે લક્ષમાં લેવી પડી. આવી તપાસ પછી

કોઈ વિવેચક લોકપ્રિય નવલકથાનું aesthetics તપાસવું જોઈએ, તો જ સમગ્ર કથાસાહિત્યની આલોચના શક્ય બને. ભવિષ્યમાં આ કામ હાથ ધરવામાં આવશે એવી આશા રાખી શકાય.

છેલ્લે, આ દાયકામાં આપણે ત્યાં વિવેચનના જે નવા અભિગમો વિશે જે ઊહાપોહ થવા માંડ્યો છે તેની વાત કરીએ.

પશ્ચિમમાં રૂપરચનાવાદનું એક આત્યંતિક પરિણામ બંધારણવાદમાં આવ્યું. આ બંને અભિગમ વચ્ચે પાયાની બાબતોમાં ઘણા મતભેદો પડ્યા. રૂપરચનાવાદી અભિગમે કૃતિ ઉપર-સમગ્ર કૃતિ ઉપર ભાર મૂક્યો; બંધારણવાદે કૃતિની ભાષા ઉપર. ભાષાનો જ બધો પ્રપંચ છે એ વાત એક રીતે તો સાચી છે. વળી, કવિવચન જ કૃતિમાં સરસતા કે વિરસતા આણે છે એવી ભૂમિકા સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રને તો અજાણી ન હતી, આપણું ધ્યાન એના પર ગયું ન હતું એ વાત જુદી.

બંધારણવાદી અભિગમની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરવામાં હરિવલ્લભ ભાયાણીનો અને સુરેશ જોષીનો ફાળો મહત્ત્વનો છે. આ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાનો વિનિયોગ કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચાઓમાં સુમન શાહ, ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા, યોગેન્દ્ર વ્યાસે કર્યો છે. બંધારણવાદી ભાષાવિજ્ઞાન ભાષાના માત્ર ઉપલા સ્તરને જ સ્પર્શે છે, અને કાવ્યભાષાની રગ પકડી શકતું નથી એવી ફરિયાદ હરિવલ્લભ ભાયાણીની, બંધારણવાદને પરિણામે આપણી અનુભૂતિની સમૃદ્ધિને વેઠવાનું આવે છે એવી ફરિયાદ સુરેશ જોષીની, સાહિત્યકળાના મર્મને પારખવામાં આ અભિગમ નિષ્ફળ ગયો છે એવી ફરિયાદ સુમન શાહની છે. બંધારણવાદ ઘણી વખત વિવેચકના વ્યક્તિત્વનો લોપ કરી નાખે એટલે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા કહે, 'કાવ્યવિવેચન સાથેના આ આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનનો સંયોગ, કાવ્યવિવેચનમાં વિવેચકના સંવેદનની વ્યક્તિમત્તા અને એના અંગત પ્રતિભાવનું સાફલ્ય ન જોખમે એવા વિવેકથી કરવાનો રહે.' (અપરિચિત અ અપરિચિત બ પૃ. ૧–૨) કદાચ અહીં જ મુશ્કેલી ઊભી થાય. ભાષાવિજ્ઞાન પર આધારિત બંધારણવાદ અને અંગત પ્રતિભાવ પર આધારિત પ્રભાવવાદ–સામસામે છેડે છે. સુમન શાહ જેવાનો અભિગમ પ્રારંભમાં ઈમ્પ્રેશનિસ્ટીક હતો, પાછળથી તેઓ સંરચનાવાદી વિવેચના તરફ વળ્યા. સંરચનાવાદી વિવેચનાની વસ્તુલક્ષિતાએ ઘણા બધાને આકર્ષ્યા છે પણ એ વસ્તુલક્ષિતા ખરેખર જેવી માનવામાં આવી છે એવી છે ખરી એ પ્રશ્ન છે.

અંગત પ્રતિભાવની સામે તો બંધારણવાદને ઝઘડો છે. બંધારણવાદી અભિગમની પૂરેપૂરી જાણકારી હજુ આપણને નથી, એવી જાણકારી હરિવલ્લભ ભાયાણી જેવા આપી શકે, નાના નાના લેખ દ્વારા એ પ્રાપ્ત થઈ ન શકે. આ અભિગમનો વધુ ને વધુ પ્રચાર જ્યારે ગુજરાતીમાં થઈ રહ્યો છે ત્યારે એની મર્યાદાઓ પણ વધુ સ્પષ્ટ કરી આપવી જોઈએ. બંધારણવાદી અભિગમ કૃતિના અનેક તંત્રોમાંના એક તંત્ર–ભાષાકીયતંત્રની તપાસ એટલી બધી નિર્મમતાથી, તટસ્થતાથી કરે છે કે આ વાદ અમાનવીકરણને વરેલો લાગે છે. લાયોનેલ ટ્રિલીંગ તો જીવનવાદી વિવેચક તરીકે પ્રખ્યાત છે, તેના વિશે રોબર્ટ લેંગબોમ નોંધે છે: 'પછી તો તેણે બંધારણવાદની વાત કાઢી અને અંતે કહયું–ત્રીસ વર્ષ પહેલાં સ્ટેલિનવાદ સામે હું ઝઘડેલો, જો આજે યુવાન હોત તો જે વ્યવસ્થા માનવીય સંકલ્પશક્તિ અને માનવીય સ્વતંત્રતાની વિરુદ્ધ છે તે વ્યવસ્થા–બંધારણવાદ સામે એટલા જ જોરથી ઝઘડત.' (અમેરિકન સ્કોલર–વિન્ટર, ૭૮–૯.) સંરચનાવાદમાં માનવતાવિરોધી ભૂમિકા હોવાની કબૂલાત સુરેશ જોષીએ પણ કરી છે (અ.રુ. ૫૪). અહીં ટ્રિલીંગને યાદ એટલા માટે કરવાનો કે આપણું મોટા ભાગનું વિવેચન જીવનનિષ્ઠ છે, અને છતાં પીઢ, વયોવૃદ્ધ, પંડિત વિવેચકોએ આ વાદ સામે વિરોધનો ચં પણ ન ઉચ્ચાર્યો. જ્ઞાનની એક શાખા તરીકે તેનાથી પણ પરિચિત તો રહેવું પડે, પણ પીઢ ગુજરાતી વિવેચકને અજ્ઞાનની લકઝરી પરવડે એમ છે. બંધારણવાદે વૈજ્ઞાનિક વલણ અપનાવીને કૃતિની ભાષાની તપાસ કરી એ સાચું, શાસ્ત્રીયતા પ્રગટાવી એ સાચું પણ જો બંધારણવાદીઓ સામે ચાલીને એમ કહેતા હોય કે કોઈ કૃતિ સાહિત્યની છે કે નહિ તેની સાથે અમારે સંબંધ નથી (ફાવલર), જો I like Ike જેવા પ્રચારાત્મક સૂત્રની ચર્ચા અને કવિતાની ચર્ચા એક-સરખા ઉત્સાહથી થતી હોય (યાકોબ્સન), psg structure અને transformational generative grammar વડે ક્રાન્તિ સર્જનાર ચોમ્સ્કી એમ કહેતા હોય કે આ બધાને સાહિત્ય વિવેચન સાથે કશો સબંધ નથી તો આપણે આ દિશામાં આગળ વધતી વખતે ખાસ સાવધાની રાખવી પડે.

૭

જે માલ્કમ બ્રેડબરીનું નામ હમણાં હમણાં ગુજરાતી વિવેચનમાં ગાજતું થયું છે તે સાહિત્યચર્ચાને બે પ્રકારની ગણાવે છે. પહેલા પ્રકારની સાહિત્યચર્ચા સાહિત્ય કૃતિઓમાંથી, સર્જકોની શૈલીમાંથી, સાહિત્યભાષાની

સંકુલતાઓમાંથી પ્રગટે છે. બીજા પ્રકારની સાહિત્ય ચર્ચાઓનો મુખ્ય હેતુ જ બીજો હોય છે. ભાષાનો અભ્યાસ સાહિત્યમાં પ્રતિબિમ્બિત સમાજનો અભ્યાસ કે સાંસ્કૃતિક પુરાકથા પ્રતીકોનો અભ્યાસ. પાછળથી આ પ્રકારની ચર્ચાને સાહિત્યવિવેચનમાં પ્રયોજવામાં આવે છે. આ બેમાંથી પહેલા પ્રકારની ચર્ચાને બ્રેડબરી વધુ ઉપયોગી માને છે. સાહિત્ય ભાષા છે એ સાચું પણ બધી ભાષા કંઈ સાહિત્ય નથી (જુઓ–contemporary criticism સં. બ્રેડબરી, ૨૪, એટલે ભાષાવિજ્ઞાન, નૃવંશવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાનમાંથી ગૃહીતો, વિભાવનાઓ લઈ આવીને સાહિત્યની તપાસ કેરવાથી સાહિત્ય-પદાર્થ ઉપર કશો પ્રકાશ પડતો નથી. વળી, આવી ચર્ચાનું સૌથી મોટું ભયસ્થાન તો એ છે કે પરંપરાથી સ્વીકૃતિ પામતાં આવેલાં વિવેચનનાં પ્રયોજનો–વિવરણ, અર્થઘટન અને મૂલ્યાંકનની ઉપેક્ષા થતાં ભાવક નગણ્ય બની જાય છે.

વૈજ્ઞાનિક અભિગમ અપનાવવો જોઈએ એની ના નહીં પણ એ અભિગમની સ્થાપના પણ આખરે તો માનવમૂલ્યો ઉપર જ થવી જોઈએ. વિજ્ઞાન, ભાષાવિજ્ઞાનનું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ છે, એવું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ વિવેચનનું નથી, વિવેચન હમેશાં સર્જનનિર્ભર છે. બંધારણવાદી સાહિત્ય-વિવેચન સર્જક અને ભાવક વચ્ચેની કડી પૂરી પાડતું નથી. એવા વિવેચન વિના ચલાવી લેવા ભાવક કદાચ તત્પર થાય પણ ખરો. વળી, બંધારણવાદી વિવેચકોની રુચિ સાહિત્યકૃતિઓના આસ્વાદથી પરિષ્કૃત ન હોય તો એનો કંશો અર્થ નથી. સાથે જ ભાષાવિજ્ઞાન સાહિત્યનાં જે સંકુલ તત્ત્વો (કાવ્યમાં પ્રતીક, ધ્વનિ, ભાવશબલત્વ; કથા સાહિત્યમાં પાત્ર, વસ્તુસંકલના, કથનકેન્દ્ર) સાથે કામ નથી પાડતું તેની સાથે સાહિત્યવિવેચન કામ પાડે છે. સાહિત્યકૃતિમાં માત્ર ભાષાકીય તત્ત્વોની તપાસ સામે હરિવલ્લભ ભાયાણી કે જયંત કોઠારીનો વાંધો આ સંદર્ભમાં સમજી શકાય. બંધારણ-વાદી અભિગમની પદ્ધતિ, શિસ્ત જરૂર સ્વીકારીએ પણ વિવેચનનું લક્ષ્ય કૃતિના મર્મને, હાર્દને પામવાનું જ હોવું જોઈએ, એ હાર્દને વસ્તુલક્ષી ભૂમિકા ઉપર તપાસવું–આટલું જ ધ્યાનમાં રાખવાનું.

ગુજરાતી વિવેચનમાં તાજેતરમાં ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ તરફ ધ્યાન દોરવામાં આવ્યું છે. સુરેશ જોષીએ 'અરણ્યરુદન'માં અને સુમન શાહ 'નવ્ય વિવેચન પછી'માં આ અભિગમની થોડી ચર્ચા કરે છે. આ અભિગમ

કવિચેતના પર ભાર મૂકે છે એટલે સર્જકનું વ્યક્તિત્વ, દર્શન મહત્ત્વનાં બને. હાર્ટમેનને ટાંકીને સુરેશ જોષી કહે છે : કાવ્યને "ઇતર પદાર્થ" રૂપે જોવાનું નથી, એને કવિની ચેતનામાં આત્મસાત્ થઈ જતું જોવાનું છે. એ રીતે વિવેચકની ચેતનામાં આત્મસાત્ થઈ જાય છે. કશી દરમ્યાનગીરી કે અન્તરાય વગરના આ વિશ્વમાં કેવળ પ્રકૃતિ, માનવદેહ અને માનવચેતનાનું જ અસ્તિત્વ છે, એમાં શબ્દનિર્મિત પાઠ અન્તરાયરૂપ બનીને રહેતો નથી.' (અ. રૂ. ૧૪૧) આ રીતે જોઈએ તો સાહિત્યકૃતિમાં નર્યા ચૈતન્યનું, ઉમાશંકર જોષીના શબ્દોમાં 'ચૈતન્યના સહજ સ્ફુરણનું' જ મહત્ત્વ હોય છે. જો ભાષા પણ વ્યવધાન ગણાતી હોય તો એ રીતે ક્રોચે સાચો ગણાય.

ચૈતન્યલક્ષી અભિગમનું નામ લીધા વિના આધુનિક વિવેચનાએ તેની અછડતી ચર્ચા કરી છે. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ પ્રશ્ન ઉઠાવેલો, 'આજના વિવેચનનો, કલામીમાંસાનો અને સૌંદર્યશાસ્ત્રનો મૂળભૂત પ્રશ્ન છે : કૃતિને તપાસી શકાય છે એક વસ્તુ કે પદાર્થ તરીકે object–તરીકે, પણ તે છે એક અનુભૂતિ, Experience'–વસ્તુ અને અનુભૂતિ વચ્ચે સેતુ કઈ રીતે બાંધવો ? (કા. સં. ૩૯) રૂપરચનાવાદી અભિગમે અનુભૂતિની ઉપેક્ષા કરી એટલે સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર અનુભૂતિના મહત્ત્વની યાદ અપાવે છે : 'આપણી તલાશ અનુભવની છે, અસ્તિતા અને વસ્તુતાના રમણયોગ્ય અને આનંદકારી અનુભવ માટે આપણી મર્ત્યામર્ત્ય આખી યે જાત તરસતી હોય તો આકારવાદના ખંડનમંડનની મર્યાદિત પ્રવૃત્તિમાં મન પરોવાઈ શકતું નથી.' (સીમાં–૨) જેવી રીતે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ પ્રતીકરચના સામે વાંધો ઉઠાવેલો તેવી જ રીતે રઘુવીર ચૌધરી પણ સંવેદનની આડે પ્રતીક આડખીલી બની જાય એવો ભય વ્યક્ત કરે છે, 'પ્રતીકરચનામાં એ સંભવ રહેલો છે કે એ સંવેદન જાળવવાને બદલે નિશ્ચિત સીમાઓવાળો અર્થ તારવી આપે.' ('વાર્તાવિમર્શ–૮') આગળ ઉપર પણ તેઓ કહે છે : 'મૂળ કૃતિનું તત્ત્વ અને એમાં રહેલી સર્જકચેતના જ અભિવ્યક્તિનાં ઓજારો નક્કી કરી આપે છે.' (૨૧૧) આ વાતને જરા જુદી રીતે ચિનુ મોદી મૂકી આપે છે. 'આમ કલ્પનોમાં જે વૈચિત્ર્ય છે, સંકુલતા કે અયથાર્થતા છે તેનું મૂળ કવિની વિલક્ષણ સંવેદન ગતિનાં શોધવું જોઈએ.' (મારા સમકાલીન કવિઓ–૪૬) વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી જેવા તો કવિતાને 'તત્ત્વતઃ આંતરિક અને એકાગ્ર અનુભૂતિ' તરીકે જ ઓળખાવે (સા. સં. ૭૪).

આ નિબન્ધમાં ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનાની વિગતે વાત કરવાનો અવકાશ નથી, પણ આ અભિગમ સ્વીકારનારા વિવેચકોનાં ગૃહીતો* ટૂંકમાં જોવા અનિવાર્ય લાગે છે. આ અભિગમ સંસ્કૃત સાહિત્યમીમાંસા સાથે અને ગુજરાતી વિવેચન સાથે કેટલીક બાબતોમા મળતો આવે છે એ બતાવવાનો આશય અહીં છે. આ વિવેચનાની કેટલીક ભૂમિકાઓ ઉમાશંકર જોષીની વિવેચનામાં જોઈ શકાય છે.

વૈજ્ઞાનિક અભિગમવાળા યુગમાં કૃતિ, સાહિત્યપદાર્થ ઉપર વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવ્યો. રૈમેન્ટિક ઉદ્રેકવાળી વિવેચના સામે તુચ્છતાનો ભાવ જાગ્યો એટલે ઇમ્પ્રેશનિસ્ટીક વિવેચનાને ઉતારી પાડવામા આવી. ઐતિહાસિક, જીવનચારિત્રાત્મક મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમોનું વર્ચસ્ ઘટયું અને રૂપરચનાવાદી અભિગમ જ એક માત્ર સાચો છે એવી હવા બધાઈ ગઈ. સર્જકની વિશિષ્ટ સંવેદનાની વાત ટાળવામાં આવી. ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ સર્જકના ચિત્તમાં પ્રગટ થતી અનુભૂતિમાંથી શબ્દ દ્વારા કૃતિ કઈ રીતે રચાય છે તેના પર ભાર મૂકે છે. આ અભિગમ પણ રૂપરચનાવાદી અભિગમની જેમ સાહિત્યને સ્વયંપર્યાપ્ત તો માને છે, પણ સ્વયંપર્યાપ્ત અનુભૂતિ તરીકે. કૃતિની ચર્ચામાં બાનીગત વિશેષતાઓ કે અર્થઘટનોને બાજુએ મૂકવામાં આવ્યાં. આ વિવેચકોએ પોતાનું ધ્યાન રિલ્કે, કાફકા, કલોદેલ, પર્સ જેવા સર્જકો પર કેન્દ્રિત કર્યું. વિવેચકની જે આત્મલક્ષિતાને, અંગત વ્યક્તિતતાને વિવેચનમાં અવરોધરૂપ ગણવામાં આવેલી તેનો પુરસ્કાર કરવામાં આવ્યો-(હવે આના સન્દર્ભમાં રાધેશ્યામ શર્મા વાચીએ તો તેમની વિવેચનાની ઉપેક્ષા કરી શકાશે ખરી ?) સર્જનની ક્ષણે સર્જકના ચિત્તમાં સક્રિય બનેલી ચેતનાનો અભ્યાસ વિવેચન કરે. ઉમાશંકર જોષીના શબ્દોમાં 'કવિસંવિદ ભાવકસંવિદની તુલ્ય' કઈ રીતે બને છે તેનો અભ્યાસ કરે. ભાવક જ્યારે આવી રીતે કૃતિ વાંચે ત્યારે તે કૃતિનું પુનસર્જન કરે છે. ગુજરાતી વિવેચનમાં જોવા મળેલી અનુભૂતિની સચ્ચાઈ, પ્રમાણભૂતતા, માનવતા, સંવેદનની તત્ક્ષણતા, આશય જેવી સંજ્ઞાઓનો એક તબક્કે વિરોધ કરવામાં આવેલો.

ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો આ સંજ્ઞાઓને જ તપાસે છે. આ તપાસ વડે જ કૃતિ અને માનવ અનુભૂતિ વચ્ચેનો સંબંધ સ્પષ્ટ બને છે. રૂપરચના સિદ્ધ

---

* સારા લૅવેલના 'Critics of Consciousness' પુસ્તકના આધારે.

કરતી યુક્તિઓનું જેટલું મહત્ત્વ છે તેટલું જ મહત્ત્વ કૃતિના કેન્દ્રમાં રહેલી પ્રાણવાન સર્જકતાનું છે એમ માર્શલ રેમોં જેવા માને છે. કૃતિનો અભ્યાસ શાબ્દ સંદર્ભ વડે પણ થાય અને સર્જક પ્રતિભા માનવતાની (નૈતિક સંજ્ઞા તરીકે નહીં પણ માનવતાના અર્થમાં) પ્રતિષ્ઠા કઈ રીતે કરે છે એ તપાસવાથી પણ થાય. આ માટે માનવતાવાદી, કાન્તદ્રષ્ટા સર્જકો પસંદ કરવા પડે. આવા સર્જકો યુગચેતનાનો પ્રભાવ ઝીલે, પછી તે પોતાના મૂક સમકાલીનો માટે લખે. એ રીતે પ્રજાના પ્રતિનિધિ બને, નેત્ર બને, ઉદ્ગાતા બને, પયગંબર બને. ગુજરાતી વિવેચનાના એક તબક્કે સર્જક પાસે આવી અપેક્ષા રાખવામાં આવી હતી.

આ સન્દર્ભમાં ક્રોચેનું મહત્ત્વ વધે. આ વિવેચકોએ પણ intuitive Knowledge ઉપર ભાર આપ્યો. સ્મૃતિ, પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણા, પ્રતિભાનું મહત્ત્વ વધ્યું. સાહિત્યમાં નિર્વૈયક્તિકતાનો પુરસ્કાર શક્ય નથી, 'Literature is an act, a choice of vision, an experience; it is the expression of a becoming personality.' (૩૧) ઉમાશંકર જોષીએ સર્જનપ્રક્રિયા સાથે ગૂઢતાને સાંકળી હતી–માર્શલ રેમોં પણ સર્જન સાથે ગૂઢતા અને પયગંબરી અભિનિવેશને સાંકળે છે (જુઓ–Baudelaire to Surrealism–૪૦) અનુભૂતિ અને અભિવ્યક્તિ વચ્ચે અંતર રચાય તો તે દોષ કહેવાય. એટલે દર્શન પ્રમાણે જ વર્ણનની ઉમાશંકર જોષીપુરસ્કૃત ભૂમિકા અહીં તારસ્વરે રજૂ થયેલી છે. રેમોં જેવા તો ક્રોચે ચીંધ્યા માર્ગે જાય છે. 'For Raymond, the creative act is expression as well as Perception, and the greatest poetry exists at a maximum point of spiritual tension between these two impulses (C. C. 36)

આ રીતે સાહિત્યનો ઇતિહાસ માનવચેતનાનો ઇતિહાસ બની જશે. જ્યોર્જ પૂલે જેવા અંતિમે જઈને સર્જન અને વિવેચનમાં, સાહિત્ય સ્વરૂપોમાં પણ ભેદ જોતા નથી. આવી આત્યંતિકતા સામે તો વાંધો ઊઠવાનો જ. રૂપરચનાવાદી અભિગમ માનવચેતનાની તપાસ જ કરતો નથી એવો આક્ષેપ પણ ખોટો છે. સર્જકે પ્રગટાવેલી ચેતનાનું પુનર્નિર્માણ ભાવક કરશે કેવી રીતે ? અનુભૂતિ કે ચેતનાની શોધ પછી બીજી કશી શોધ કરવાની ખરી ? ચેતના કૃતિનાં જે જે ઘટકોમાં રહી છે, તેની તપાસ

કરવી જરૂરી ખરી ? આ મુશ્કેલીમાંથી બચવા માટે જે. હિલિસ મિલર જેવા અમેરિકી વિવેચક ઉમાશંકર જોષીની જેમ ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ અને રૂપરચનાવાદી અભિગમનો સમન્વય કરતા જાય છે. કૃતિલક્ષી તપાસના ખૂબ જ આગ્રહી વિલિયમ્સ વિમ્સાટનો અભિપ્રાય આ લખનારે એક સ્થળે ટાંકયો છે, પણ અહીં પુનરાવર્તનના ભોગે ફરી ટાંકીએ, 'The critic who wishes to retain his humanism and his identity as a literary critic will have to persevere in his allegiance to the party to Coleridge and Croce' (contemporary crticism. સ. માલ્કમ બ્રેડબરી-૮૧)

ઉમાશંકર જોષી જેવાની વિવેચના ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોનાં ગૃહીતો સાથે ઘણી રીતે મળતી આવે છે, આમ છતાં અમુક સન્દર્ભમાં તેની ઉપેક્ષા થઈ. આ દિશામાં આગળ વધ્યા હોત તો આપણે ત્યાં સમર્થ અભિગમ પ્રકટી શકયો હોત. આ અભિગમનું ઉદ્‌ગમસ્થાન તો ફિનોમિનોલોજી છે. ગુજરાતીમાં રસિક શાહે જ આ વિશે પરિચયાત્મક લખાણ તૈયાર કર્યું છે, ('અને સાહિત્ય'–સ. યશવંત ત્રિવેદી) એનો વિગતવાર પરિચય રસિક શાહ, સુરેશ જોષી, અરુણ અડાલજા, પ્રબોધ પરીખ, મધુસૂદન બક્ષી જેવા અધિકારીઓ જ આપી શકે.

•

આવો જ એક નવો અભિગમ સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયનનો છે. આમ જોઈએ તો આ અભિગમ ગુજરાતી વિવેચનને અજાણ્યો તો નથી જ. બ.ક. ઠાકોરે વિશ્વકવિતાના સન્દર્ભમા ગુજરાતી કવિતાને જોવાનો આગ્રહ રાખ્યો હતો. વર્તમાન સાહિત્યસ્વરૂપો પશ્ચિમમાથી આવ્યાં હોઈ વિવેચને પોતાની દૃષ્ટિ પશ્ચિમ તરફ રાખી, એમા કશું ખોટું ન હતુ. પણ આમ કરવામા આપણા પોતાના સાહિત્યિક વારસાની ઉપેક્ષા થઈ. પરંપરા વિશેની એલિયટની વિભાવના આત્મસાત્ થઈ હોત તો આમ ન બનત. તુલનાત્મક અધ્યયનની બાબતમાં પશ્ચિમમાં અને ભારતમાં બહુ ભેદ છે. અંગ્રેજી, ફ્રેંચ, જર્મન જાણો એટલે વિશ્વસાહિત્યના અભ્યાસી બની શકો. આપણા સાહિત્યરસિકે સંસ્કૃત, હિંદી, બંગાળી, મરાઠી જાણવી પડે, તે ઉપરાંત અંગ્રેજી તો ખરી જ. આમાં વ્યક્તિગત મર્યાદાઓ પ્રવેશવાની. ભારતીય સાહિત્ય–વેદકાળથી માંડીને–ની ઉપેક્ષા થઈ. દક્ષિણ ભારતના સાહિત્ય વિશે તો કશું જાણી જ ન શકાય. ભારતીય

સાહિત્યના અને પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના અધ્યયનને લગતાં લખાણોમાં ભોળાભાઈ પટેલ જેવાએ જે સમતુલા જાળવી તે અનુકરણીય ગણાય. પણ 'કાલપુરુષ' જેવામાં આ લખાણો સાવ પરિચયાત્મક બની જાય છે. તે ખૂંચે. ગુજરાતી સિવાયના સાહિત્યનો પરિચય કરાવનારાઓમાં સુરેશ જોષી, ઉમાશંકર જોષી, સન્તપ્રસાદ ભટ્ટ, રાધેશ્યામ શર્મા, દિગીશ મહેતા, સિતાંશુ મહેતા, ભોળાભાઈ પટેલ જેવા આ ગાળામાં નોંધપાત્ર છે.

તુલનાત્મક અભિગમનો પ્રશ્ન બીજી રીતે પણ વિચારી શકાય. સાહિત્યનો અન્ય વિદ્યાશાખાઓ સાથેનો સમ્બન્ધ પણ આવા જ અભ્યાસનો વિષય બને. સાહિત્ય અને ભાષાવિજ્ઞાનની જેમ સાહિત્ય અને સમાજ, સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિ, સાહિત્ય અને તત્ત્વજ્ઞાન જેવા પ્રશ્નો વિચારવા પડે. આ દિશામાં થોડી કામગીરી આ દાયકામાં થવા પામી છે. સાહિત્ય અને તત્ત્વજ્ઞાનના સન્દર્ભમાં અસ્તિત્વવાદ, ફિનોમિનોલોજી, એબ્સર્ડ વિશે જે કંઈ આપણે ત્યાં લખાયું છે તે જમા પાસું. ફિનોમિનોલોજી આપણા જગતના અમુક જ ખંડ–ઇન્દ્રિયગોચર વિશ્વ ઉપર ભાર મૂકે છે પણ આપણું વિશ્વ માત્ર એટલામાં સમાઈ જતું નથી. એટલા જ માટે રોબ્બ ગ્રિયે જેવા સર્જકની કૃતિઓમાં કુકરેજા જેવાએ આત્માનુકરણ જોયું છે. ગ્રિયેની નવલકથાની જો વિગતે આલોચના થાય તો તેની વિશેષતા-મર્યાદાથી વધુ સભાન બની શકીએ.

આવો તુલનાત્મક અભિગમ ધીરે ધીરે પ્રગટવા માંડશે તો સાહિત્યને આપણે વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોતા થઈશું. અત્યારે તો આવા વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યનો અભાવ આપણા વિવેચનની મર્યાદા છે, જયંત કોઠારી જેવા તો તેને 'આપણી અનેકદેશીય સજ્જતાની ઊણપ'ની એ ચાડી ખાય છે એમ કહે છે ('વિવેચનનું વિવેચન'–૯૦) પણ આવી ઊણપ ધીરે ધીરે દૂર થાય, એકી સાથે નહીં એ પણ એટલું જ સાચું છે.

આ દાયકાના વિવેચનમાં નિર્ભીકતાનો ગુણ વધી રહ્યો છે. ઉપેન્દ્ર પંડ્યા જેવા વિવેચકે 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ને નિમિત્તે રામનારાયણ પાઠકનાં, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનાં મંતવ્યોની કરેલી આલોચનાઓ જુઓ. 'સુદામાચરિત'ને નિમિત્તે પ્રેમાનન્દની કહેવાતી, આરોપાયેલી સિદ્ધિઓની સમીક્ષા જુઓ કે કાકાસાહેબના વિચારોમાં અસંગતિઓની તાત્ત્વિક વિચારણાના અભાવની ટીકા જુઓ; જયંત કોઠારીએ મનસુખલાલ ઝવેરીના-વિવેચનોની કરેલી

ઝવેરી, મનસુખલાલ	આપણો કવિતાવૈભવ (નવભારત, ૧૯૭૫)
	દૃષ્ટિકોણ (કુમકુમ, ૧૯૭૮)
ટોપીવાલા, ચન્દ્રકાન્ત	અપરિચિત અ અપરિચિત બ (પ્રજ્ઞેશ, ૧૯૭૫)
	હદપારના હંસ (નવભારત, ૧૯૭૫)
ઠાકર, ધીરુભાઈ	પ્રતિભાવ (ગૂર્જર, ૧૯૭૨)
	વિક્ષેપ (અભિનવ, ૧૯૭૩)
	સાંપ્રત સાહિત્ય (પોપ્યુલર,)
ત્રિવેદી, યશવન્ત	કવિતાનો આનંદકોષ (અશોક, ૧૯૭૦)
	કાવ્યની પરિભાષા (લેખક, ૧૯૭૮)
ત્રિવેદી, વિષ્ણુપ્રસાદ	સાહિત્યસસ્પર્શ (યુ. ગ્રં. નિ , ૧૯૭૯)
દલાલ, ભારતી	કથાસાહિત્યનું વિવેચન (ખુટાલા, ૧૯૭૫)
દરજી, પ્રવીણ	ચર્વણા (ખુટાલા,)
	પ્રત્યય (લેખક, ૧૯૭૮)
	સ્પંદ (કુમકુમ, ૧૯૭૮)
દેસાઈ, હેમન્ત	કવિતાની સમજ (યુ. ગ્રં. બો. ૧૯૭૪)
નાણાવટી, રાજેન્દ્ર	સંસ્કૃત કાવ્યસાહિત્યમાં રીતિવિચાર (લેખક, ૧૯૭૪)
નાન્દી, તપસ્વી	ભારતીય સાહિત્યવિચાર
પટેલ, ચી. ના.	અતિક્રમ (ગુર્જર, ૧૯૭૫)
પટેલ, ભોળાભાઈ	અધુના (વોરા, ૧૯૭૩)
	કાલપુરુષ (આર. આર શેઠ; ૧૯૭૦)
	પૂર્વાપર (અશોક, ૧૯૭૬)
	ભારતીય ટૂંકી વાર્તા (યુ. ગ્રં. બોર્ડ; ૧૯૭૩)
પટેલ, પ્રમોદકુમાર	વિભાવના (અશોક, ૧૯૭૭)
	શબ્દલોક (લેખક, ૧૯૭૮)
પટેલ, મોહનભાઈ	ધૃતિ (અભિનવ, ૧૯૭૫)
પરીખ, ધીરુ	અત્રત્ય તત્રત્ય (કુમકુમ, ૧૯૭૮)
પરીખ, રસિકલાલ	સરસ્વતીચન્દ્રનો મહિમા (ગુ. વિ. સ.)
પાઠક, જયંત	કાવ્યલોક (સુરેશ પુસ્ત; ૧૯૭૩)
	ભાવયિત્રી (વોરા, ૧૯૭૪)
પાઠક, હીરા	વિદ્યુતિ (ગૂર્જર, ૧૯૭૪)
પંડ્યા, ઉપેન્દ્ર	અવબોધ (લેખક, ૧૯૭૬)
બૂચ, હસિત	તદ્‌ભવ (બાલગોવિંદ, ૧૯૭૬)

બેટાઈ, સુંદરજી	આમોદ (આર. આર. શેઠ; ૧૯૭૮)
બ્રહ્મભટ્ટ, અનિરુદ્ધ	અન્વીક્ષા (અશોક; ૧૯૭૧)
	ભારતીય સાહિત્યમાં ગુણ અને રીતિની વિચારણા (યુ. ગ્રં. નિ; ૧૯૭૪)
ભગત, નિરંજન	આધુનિક કવિતા (વોરા, ૧૯૭૨)
	મંત્રવિજ્ઞાન અને મંત્ર કવિતા (વોરા, ૧૯૭૫)
ભટ્ટ, ચંદ્રશંકર	ઊર્મિકવિતા (નિર્મિતિ, ૧૯૭૮)
ભટ્ટ, સન્તપ્રસાદ	શેક્સપિયર, (ગુ. યુ. ૧૯૭૦)
ભાયાણી, હરિવલ્લભ	કાવ્યનું સંવેદન (આર. આર. શેઠ; ૧૯૭૬)
મહેતા, ચન્દ્રકાન્ત	કથાવિશેષ (અશોક, ૧૯૭૦)
મહેતા, દિગીશ	પરિધિ (આર. આર. શેઠ; ૧૯૭૬)
મહેતા, દીપક	કથાવલોકન (નવભારત, ૧૯૭૮)
મોદી, ચિનુ	મારા સમકાલીન કવિઓ (સોનલ, ૧૯૭૩)
યશશ્ચંદ્ર, સિતાંશુ	સીમાંકન અને સીમોલ્લંઘન (આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૭)
રાવળ, અનંતરાય	ઉન્મીલન (વોરા, ૧૯૭૪)
	ઉપચય (અભિનવ, ૧૯૭૧)
	તારતમ્ય (ગૂર્જર, ૧૯૭૧)
રાવળ, નલિન	અનુભાવ (વોરા; ૧૯૭૫)
	પાશ્ચાત્ય કવિતા (યુ. ગ્રં. બોર્ડ;)
વ્યાસ, ભાનુપ્રસાદ	કવિતા સૂર્યનો અંકુર (નીરજ, ૧૯૭૫)
શર્મા, રાધેશ્યામ	વાચના (રૂપાલી, ૧૯૭૨)
	સાંપ્રત (આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૮)
શાહ, સુમન	ચંદ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો (પ્રજેશ, ૧૯૭૩)
	નવ્ય વિવેચન પછી (લાકુંબલુ, ૧૯૭૭)
	સુરેશ જોષીથી સુરેશ જોષી (કુમકુમ, ૧૯૭૮)
શેઠ, ચન્દ્રકાન્ત	અર્થાન્તર (આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૮)
	કાવ્યપ્રત્યક્ષ (આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬)
સુન્દરમ્	સાહિત્યચિંતન (વોરા, ૧૯૭૮)

"કાવ્યની પરિભાષા"માં યશવંત ત્રિવેદીની સિદ્ધિઓ

રમેશ ઓઝા

ડૉ. યશવન્ત ત્રિવેદીનો વિવેચનગ્રંથ "કાવ્યની પરિભાષા"ગુજરાતી વિવેચનસાહિત્યના ક્ષેત્રે એક સીમાચિહ્ન રૂપ ઘટના ગણાવી જોઈએ. સ્મરણ છે તે પ્રમાણે તો આ પુસ્તક પ્રથમ ગ્રંથરૂપે પ્રકાશિત થયા પછી એ ગ્રંથને જ મુંબઈ યુનિવર્સિટીની પીએચ. ડી. ની ડિગ્રી માટે રજૂ કરવામાં આવેલો. આ એક અસાધારણ અપવાદ જેવી બાબત હતી અને "કાવ્યની પરિભાષા" જેવા અસાધારણ પ્રકારના અભ્યાસગ્રંથની બાબતમાં આવો અપવાદ કરવામાં ઘણું ઔચિત્ય જોઈ શકાશે. ડૉ. રમેશ જાની જેવા વિદ્વાનના માર્ગદર્શન નીચે તૈયાર કરાયેલો આ શોધપ્રબંધ એક શોધપ્રબંધ લેખે પણ નવાં પરિમાણો સિદ્ધ કરે છે અને વિવેચન-સંશોધનની નવી દિશાઓ ચીંધે છે એમ સ્વીકારવું રહ્યું

ગુજરાતી વિવેચનામાં હજી જે કેટલાક સંપ્રત્યયો પર ઝાઝું કામ થયું નથી તે સંપ્રત્યયો સ્પષ્ટ કરવાની લેખકે હામ ભીડી છે અને એમ કરવામાં એમણે અસાધારણ પરિશ્રમ કર્યો છે એમ જણાય છે. આવા મહત્ત્વપૂર્ણ વિવેચન-સંશોધન ગ્રંથનો થોડોક અભ્યાસ કરવાનું પ્રાપ્ત થતાં જે કેટલાક તારણો નીકળ્યાં છે તે પ્રસ્તુત ચર્ચામાં રજૂ કરવા ધાર્યાં છે.

પ્રથમ એમણે સંદિગ્ધતા (ambiguity)ની વિભાવના અંગે અભ્યાસ-ચર્ચા કરી છે. એ તો જાણીતું છે કે વિલિયમ એમ્પસનનો *Seven types of ambiguity* નામનો આ વિષય પર એક મહત્ત્વનો અભ્યાસગ્રંથ અંગ્રેજીમાં ઉપલબ્ધ છે જ. ડૉ. ત્રિવેદીએ પોતાના પુસ્તકના "સંદિગ્ધતા",

નામના પ્રથમ પ્રકરણમાં આ પુસ્તકની તમામ વિચારણાને મૂળ લેખકને વફાદારે રહીને લગભગ શબ્દશઃ ભાષાંતરરૂપે ગુજરાતીના વિવેચનાના અભ્યાસીઓને ઉપલબ્ધ કરાવી આપી છે. એમ્પસનના ગ્રંથના પૃ. ૨૧થી પૃ. ૭૯ સુધીમાં તેમજ પૃ. ૧૨૭થી પૃ. ૨૭૧ સુધીમાં જે ચર્ચા જોવા મળે છે તેને ડૉ. ત્રિવેદીએ વચ્ચે વચ્ચેથી કેટલાક ખંડો તારવી લઈને શબ્દશઃ અનુવાદ રજૂ કર્યો છે. એટલું જ નહિ, એમણે એમ્પસનની આટલી વિસ્તૃત વિચારણાને અનુવાદમાં પૃ. ૩૩થી પૃ. ૪૮ જેટલા નાના ખંડમાં સમાવવાનો પુરુષાર્થ કર્યો છે. વચ્ચે વચ્ચે "આ બધા કિસ્સાઓમાં સંદિગ્ધતા રહેલી છે" (પૃ. ૩૪) તેમ જ "અસંબદ્ધ વિધાનથી પણ આ પ્રકારની સંદિગ્ધતા જન્મે છે" (પૃ.૪૫) જેવાં વાક્યોમાં તેમજ આ બધાં પૃષ્ઠો પર આવતી પાદટીપોની નોંધોમાં તેઓ સંભવતઃ પોતાનું મૌલિક પ્રદાન ઉમેરતા જણાય છે. લાઘવસિદ્ધિ અર્થે એમણે નીરક્ષીર વિવેકબુદ્ધિનો ઉપયોગ કરીને એમ્પસને આપેલાં ઉદાહરણો કે ઉદાહરણોને પોતાની વિવેચનામાંથી ટાળ્યાં છે એ પણ નોંધવું રહ્યું.

અલબત્ત, આ ભાષાંતરીય વિવેચનામાં એમને ગુજરાતી ભાષાની અભિવ્યક્તિની મર્યાદાઓ સામે સતત ઝૂઝવું પડયું છે એની આપણે સહાનુભૂતિપૂર્વક નોંધ લેવી જોઈએ. 'dubeity' (બેવડાપણું)' mechianations (બાબતો), Social tone (અર્થગત સૂર), purpose (જરૂર), evasive mode of statement (ટાળવાની મનોદશા mode=mood ?) વગેરેનું ભાષાંતર કેટલું વિકટ છે તે સુજ્ઞ વાચકો જોઈ શકશે. અંગ્રેજીમાં preparatory 'it' અને 'there' જેવા શબ્દોને અનુવાદમાં આપણે સામાન્ય રીતે છોડી દેતા હોઈએ છીએ, પરંતુ ડૉ. ત્રિવેદીએ એ શબ્દોની પણ ઉપેક્ષા કરી નથી. એનું એકાદ ઉદાહરણ બસ થશે. 'if an ambiguity is to be unitary, there must be forces holding its elements together (Empson પૃ. ૨૭૧–)એ વાક્યનો એમનો અનુવાદ જુઓ : "જો સંદિગ્ધતા એકકેન્દ્રિ હોય તો તેના વિવિધ ઘટકોને ભેગાં રાખનાર પરિબળો ત્યાં હોવાં જોઈએ. : (કા. પ. પૃ. ૪૮) અહીં પુસ્તકમાંથી ઉતારાઓ આપવાનું શક્ય નથી, કારણ કે એમ કરવા જતાં મૂળ અંગ્રેજી લખાણો થકી જ એક પુસ્તક ભરાય એટલી સામગ્રી ઉતારવી પડે. જિજ્ઞાસુઓને આ ચર્ચામાં નિર્દેશેલા ગ્રંથોના તે તે ખંડો જોઈ જવા વિનંતી. અહીં તો એટલું જ કહીશું કે શ્રી યશવંત ત્રિવેદીને આ મૂળ

ગ્રંથો એટલા તો આત્મસાત્ થઈ ગયા છે કે એ ગ્રંથોના વિવિધ અંશોના અનુવાદો આપતી વખતે પણ તેઓ એ અનુવાદો છે એ ભૂલી જાય છે એટલે એ એમને પોતાના જ સ્વતંત્ર અભિપ્રાયો જેવા લાગે છે એ બાબતમાં સંદિગ્ધતાને કશો અવકાશ નથી. (જિજ્ઞાસુઓની જાણ માટે અહીં નોંધવું જોઈએ કે અહીં આપેલા પૃષ્ઠસંદર્ભો ૧૯૩૦ માં શટો એન્ડ વિન્ડસે પ્રસિદ્ધ કરેલા પુસ્તકની Pelican Paperbackની ૧૯૭૭માં બહાર પડેલ આવૃત્તિના આધારે દર્શાવ્યા છે, એટલે શ્રી ત્રિવેદીએ જયાં ક્યાંય મૂળ લેખકનો ઉલ્લેખ કરવાનો વિવેક કર્યો છે ત્યાં આપેલી પૃષ્ઠ સંખ્યાથી જુદા પડશે જ.)

અંગ્રેજી કે બીજી કોઈ પણ ભાષામાંથી અનુવાદ કરવો, એ ય કંઈ જેવું તેવું કામ નથી. એટલે શ્રી યશવંત ત્રિવેદીએ અનેક ગ્રંથોમાથી અનેક પરિચ્છેદોના સળંગ અને શબ્દશઃ ભાષાંતરો કરીને મહદંશે તૈયાર કરેલા આ દળદાર ગ્રંથ માટે તેઓ ખરેખર અભિનન્દનને પાત્ર છે. જુઓ પ્રકરણ-૩ " કલ્પનતંત્ર-અલંકારો-કલ્પનવાદ-ચક્રાવૃત્તિવાદ ". અહીં અને અન્યત્ર પણ શ્રી ત્રિવેદીને Princeton Universityએ પ્રસિદ્ધ કરેલ Encyclopaedia of Poetry and Poetics ઘણી ખપ લાગી છે. પૃ. ૧૫૮ના અંતિમ વાકયથી શરૂ કરીને એમણે જે સાતત્યપૂર્ણ અનુવાદકાર્ય આરંભ્યું છે તે પૃ. ૧૭૬ સુધી ઉપર નિર્દેશેલા પુસ્તકનાં પૃ. ૩૬૩થી પૃ. ૩૭૦ સુધીમાં આવતા Imagism પરના લેખની લગભગ સમાંતર ચાલ્યા કરે છે. વળી અહીં એમણે પ્રકરણ પહેલામાં બતાવેલી તેથીયે વધુ વફાદારીપૂર્વક અનુવાદનું સાતત્ય ન જોખમાય એ હેતુથી, ઉદ્ધરણો અને ઉદાહરણોને પણ અપનાવી લીધાં છે. ટૂંકમા Imagism પરની શ્રી ત્રિવેદીની મોટા ભાગની ચર્ચા બરાબર ઉપર નિર્દેશેલા પુસ્તકના પૃ. ૩૬૩થી પૃ. ૩૭૦ સુધી આપેલા મોટા ભાગના પરિચ્છેદોનો વફાદાર અનુવાદ જ છે. ઇતિ સિધ્ધમ્. એ જ રીતે Myth પરનું પ્રકરણ જુઓ. ઉપર જણાવેલ અંગ્રેજી સંદર્ભગ્રંથનાં પૃ. ૫૩૮થી ૫૪૦ નો શબ્દશઃ અનુવાદ પૃ. ૩૨૩થી આગળ જોવા મળશે. પૃ. ૩૫૫-૫૬ પરની ચર્ચાનાં મૂળ Cassirerના લેખ Validity and Form of Mythical Thought એ લેખમાં મળશે (જુઓ The Modern Tradition પૃ. ૬૩૯-૪૦ વ.) એ જ પ્રકરણમાં પૃ. ૩૬૩થી શરૂ થતા "પુરાણકલ્પન અને કલ્પનોત્થ સાહિત્ય" (fiction) એ વિભાગને તપાસતાં

જણાશે કે આખો વિભાગ Michael Zaraffa કૃત Fictions: The Novel and Social Reality', પેંગ્વિન પેપરબેકસ ૧૯૭૬ના પ્રકરણ ત્રીજાના પહેલા બે વિભાગો (પૃ. ૭૭થી પૃ. ૮૦)નો સળંગ શબ્દશઃ અનુવાદ છે. વધુમાં Zaraffa કૃત એ જ પુસ્તકના પૃ. ૪૮થી પૃ. ૫૩ પર આપેલા Form as product or form as producer ? એ વિષયની ચર્ચાને પણ ડૉ. ત્રિવેદીએ પોતાના ગ્રંથમાં (પૃ. ૪૬૩થી પૃ. ૪૬૮) શબ્દશઃ અનુવાદ રૂપે ઉપલબ્ધ કરી આપી છે, જો કે પૃ. ૪૬૩ પર એ "માઈકલ ઝેરાફાએ આ પ્રશ્નની ઊંડી તપાસ કરી છે" એમ કહીને આપણી જિજ્ઞાસા સંકોરી પણ આપે છે. પ્રકરણ ૨ માં "તરંગ અને કલ્પના" વિષયક વિચારણા પૃ. ૯૧થી આગળ Critical Idiom શ્રેણીના પુસ્તક Fancy and Imagination(લે.આર.એલ.બ્રેટ)ના પુસ્તકના પૃ. ૧૦થી શરૂ થતી જોઈ શકાશે. સુઝાન લેંગરના Philosophy in a New Keyનાં પૃ. ૨૦૧-૨૦૩નો ઉલ્લેખ લેખકે કર્યો છે. તે ત્રણે પાનાં પરની ચર્ચાનો અનુવાદ કા.પ.ના પૃ. ૩૬૬થી આગળ ૩૬૮ સુધી મળશે. એ જ પુસ્તકના પૃ. ૧૦૦થી૧૦૨ની ચર્ચાનો સારાનુવાદ ૨૬૮થી૨૭૦ પર જોઈ જવો. અહીં પણ 'apotheosis of myth' એટલે 'પુરાકથાનું વિરોધી' જેવું ભાષાંતર કરવામાં કદાચ ગુજરાતી ભાષાની મર્યાદા જ લેખકને નડી હશે એમ લાગે છે. જિજ્ઞાસુઓ વધુ પરિશ્રમ કરશે તો બીજી વિભાવનાઓની ચર્ચાની ગંગોત્રી પણ એમણે ઉલ્લેખેલા અનેક ગ્રંથોમાંથી અવશ્ય શોધી શકશે એવી શ્રદ્ધા રાખી શકાય.

હજી એક ઉદાહરણ લઈએ. છેલ્લા પ્રકરણ "આકાર અને અન્તર્ગત" માંથી થોડાક નમૂના અહીં પૃ. ૪૮૦ પર એમણે Mark Schorerનો સ્વીકાર કરીને એમના લેખ Technique as Discoveryનો નિર્દેશ કર્યો છે. એ લેખના Part–Iના પરિચ્છેદ નં. ૧, ૨, ૩, ૪,માંના મોટા ભાગના લખાણને એમણે પોતાના પુસ્તકનાં પૃ. ૪૮૦–૮૧ પરના અનુવાદમાં આવરી લીધું છે, Part IIIના પેરા ૧ અને ૩ની ચર્ચા પૃ. ૪૮૨ પર અને Part IVના પરિચ્છેદ ૧૧થી તે ૧૫, એટલે કે લેખના અંત સુધીના મુખ્ય મુખ્ય અંશોનો અનુવાદ પૃ. ૪૮૪–૮૫ પર સમાવી લીધો છે. અલબત્ત, શ્રી યશવન્ત ત્રિવેદીને અન્યાય ન થાય એ ખાતર નોંધવું જોઈએ કે એમણે Foot Note નં. ૭,૮,૯,માં શોરરના ઉક્ત લેખનો સંદર્ભ થોડીક અંગ્રેજી પંક્તિઓના ઉતારા પરત્વે ટાંક્યો છે. વળી જુદા જુદા પાંચેક પરિચ્છેદોમાં એમણે Schorerનો નામોલ્લેખ કરીને નમ્રતા-

પૂરક એવી છાપ પણ ઉપસાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે કે જાણે એ લેખકની ચર્ચાનો પોતાની રીતે નિષ્કર્ષ આપીને લેખક પોતે પોતાનાં સ્વતંત્ર મંતવ્યો રજૂ કરતા હોય.

શ્રી યશવન્ત ત્રિવેદીની સંશોધનપદ્ધતિ અત્યંત નિખાલસ અને પારદર્શક છે. એ જે સંદર્ભો ટાંકે છે તે-તે ગ્રંથો કે લેખો જોઈ જાઓ એટલે એમણે ક્યાં ક્યાંથી કેટલો મોટો ભાષાંતરીય પુરુષાર્થ આ સંશોધન પ્રબંધમાં કર્યો છે તે તરત જણાઈ આવે. એ દૃષ્ટિએ Encyclopaedia of Poetry and Poetics, The Modern Tradition, Myth પરના એમણે સૂચવેલાં કેટલાંક પુસ્તકો તેમ જ રેને વેલેક, સુઝન લેન્ગર, નૉવોટની, સી. ડે લિવીસ જેવાનાં અન્ય લેખકોનાં પુસ્તકો પણ જિજ્ઞાસુએ જોઈ જવા જોઈએ જેથી આ દળદાર વિવેચનગ્રંથની તકમાંથી મૌલિકતાનું નવનીત નોખું તારવી શકાય.

આગળ ઉપર કહેવાયું તેમ કોઈ પણ ભાષામાંથી અનુવાદ કરવા એ જેવું તેવું કામ નથી. હિન્દી ભાષા પણ આ નિયમમાં અપવાદ નથી. શ્રી ત્રિવેદીએ જ્ઞાનરંજન અને કમલાપ્રસાદ સંપાદિત "માર્ક્સવાદી સૌંદર્યશાસ્ત્ર" નામના પુસ્તકમાંથી શ્રી રાજકુમાર સૈનીના "પ્રતિબધ્ધતા" વિષયક લેખનાં પૃ. ૧૫૪થી ૧૬૦નો અનુવાદ લેખકના સ્વીકાર સહિત પૃ. ૪૨૮થી પૃ. ૪૩૬ પર આપ્યો છે. એમાં પણ અનુવાદ પરત્વે ગુજરાતી ભાષાની મર્યાદાઓ લેખકની અસાધારણ અનુવાદકતા છતાં કેવી રીતે સ્પષ્ટ થાય છે તે જોવા જેવું છે. નમૂના :

૧. મૂલ્યધર્મિતા અને રચનાશીલતાની વચ્ચે આ ઊંડા સંબંધની અભિવ્યક્તિની કલાની અભિવ્યક્તિ છે." (પૃ. ૪૩૦) ૨. કબીર અને, તુલસી પોતાના યુગની દેશકાળ સંભવ મૂલ્યધર્મિતા અને રચનાશીલતાની વચ્ચેના સંબંધને પોતપોતાની રીતે નિર્વાહ કરે છે. (પૃ. ૪૩૧) ૩. તેઓ (તુલસી અને કબીર) મહાન એટલા માટે છે, એટલા માટે નહિ કે ઉક્ત ભ્રમોના શિકાર છે. પ્રાયઃ નિહિત સ્વાર્થ તેમની મહાનતાનું મૂળ કારણ ન બતાવીને તેમના ભ્રમોની (તેમની અશક્તિની) આરતી ઉતારે છે (અહીં હિન્દી "સ્તુતિ"નું આરતી થયું હશે ?) અને પોતાના ઘુવડને સીધા કરે છે (પૃ. ૪૩૧) (મૂળ હિન્દી "અપના ઉલ્લુ સીધા કરતે હૈ" એ હોવાનું અનુમાન કરી શકાય) ૪. એવું લાગે છે કે માનો તેને

ત્રણ કાન છે. (પૃ. ૪૩૨) ૫. વાસ્તવિકતાનો સાક્ષાત્કાર કરવાને બદલે તેનાથી આંખો ફેરવી લેવા જેવું છે. (પૃ. ૪૩૩) ૬. જાહેર છે કે (જાહિર હૈ કિ) અહીં તે મૂડીવાદી ભ્રમના શિકાર થઈ જાય છે (પૃ. ૪૩૪) ૭. અને વૈજ્ઞાનિક યથાર્થવાદ.... આંતર સંબંધો અને આંતર વિરોધો પર દૃષ્ટિ-અંદાજ (નજર અંદાજ ?) કરતા કલાના ઉત્કર્ષનો પણ કોઈ આદર્શ રજૂ નથી કરી શકતો (પૃ. ૪૩૫) વગેરે. ગુજરાતી ભાષાની અભિવ્યક્તિક્ષમતા આવા અનુવાદો દ્વારા જ પુષ્ટ થશે એમ જોઈ શકાય છે.

આપણે જોઈ ગયા કે મુખ્યત્વે શ્રી ત્રિવેદી પોતાના અનુવાદ કાર્યમાં મૂળને બને તેટલા વફાદાર રહેવા પ્રયત્નશીલ હોય છે અને બને ત્યાં સુધી મૂળમાંથી કશું છોડી ન દેવું પડે તેની પણ કાળજી લેતા હોય છે. પણ ૬૦૦ પાનાંનો ગ્રંથ લખવામાં એમણે અસાધારણ લાઘવ પણ સિદ્ધ કરવું જ પડ્યું હશે એ સમજી શકાય એવી વાત છે. श्लोकार्धेन प्रवक्ष्यामि यदुक्तं ग्रंथकोटिभिः એ સૂત્રને જરા જુદી રીતે મૂકીએ તો શ્રી ત્રિવેદીનો ધ્વનિ એવો નીકળે કે જે ડઝનબંધી ગ્રંથોમાં કહેવાયું છે તે હું આ એક જ ગ્રંથમાં કહીશ. આમ કરવામાં ઘણે ઠેકાણેથી ઘણું બધું જતું કરવું પડે એમ બને. એમને જ્યાં આમ કરવું પડ્યું હોય ત્યાં ગુજરાતી ભાષા એમના આ ભવ્ય અનુવાદ પુરુષાર્થ પરત્વે એમના કહ્યામાં નથી રહી એટલે આવી મુશ્કેલીઓ નડી હોય ત્યાં ત્યાં શ્રી ત્રિવેદી પોતાના અનુવાદો ફરી જોઈ જાય એવી વિનંતી કરીએ જેથી પુસ્તકની બીજી-આવૃત્તિ વખતે એ મુશ્કેલીઓ નિવારી શકાય. ભાષાની આડોડાઈનાં થોડાંક ઉદાહરણો નોંધી બતાવવાં ઉચિત ગણાશે. Myth પરનું પ્રકરણ નમૂના રૂપે લઈએ:

૧. ઘણી વાર એવી નોંધ લેવાઈ છે કે (પૃ. ૩૫૦) It has often been observed that...) ૨. ચિહ્નરૂપ શરતોની એકરૂપતા પૌરાણિક પરિકલ્પનોનો માર્ગ તોડીને તેને માર્ગદર્શન આપવા માટે હતી (પૃ. ૩૫૧) આ વાક્યનો શો અર્થ કરીશું ? અથવા (૩) જ્યારે કોઈ પણ શબ્દ, પ્રથમ વાર રૂપકાત્મક રીતે જે વપરાયો હતો તે, એના મૂળ અર્થથી તે એના રૂપકાત્મક અર્થ સુધી દોરી જનાર પગથિયાંઓના સ્પષ્ટ ખ્યાલ વગર હવે જો વપરાય તો તેમાં પુરાકથાશાસ્ત્રનું ભયસ્થાન રહેલું છે. (પૃ. ૩૫૧) (૪) જે સર્વસામાન્ય રીતે પુરાકથાશાસ્ત્ર કહેવાય છે એ બીજું કંઈ નથી પરંતુ એક ખૂબ જ સામાન્ય ગાળાનો ભાગ જેમાંથી ભાષાએ એક યા બીજા સમયે

પસાર થવું જ પડે છે. (પૃ. ૩૫૧-૫૨). આગળ રૂપકને સમજાવતાં લેખક પોતાની અસાધારણ અનુવાદશૈલીમાં કહે છે (૫) બે તર્કો જેની વચ્ચે એ વપરાશમાં છે, એ કાયમી અને સ્વતંત્ર અર્થો છે અને એમની વચ્ચે, આપેક્ષ આરમ્ભબિંદુ (terminus a quo અને લક્ષ્ય બિન્દુ terminus as quem) પ્રમાણે, વિચાર-વ્યાપાર સ્થાન લે છે (પૃ. ૩૫૨) (૬) બોલાતી ભાષાના શબ્દોમાં અને પ્રાકૃત પુરાણાત્મક અલંકરણોમાં સરખી જ આંતરિક પ્રક્રિયાનો ઉપયોગ થાય છે. આ બંને કોઈ આંતરિક તાણનો નિશ્ચય છે, સાપેક્ષ આવેશો અને ચોક્કસ નિરપેક્ષ આકારો અને આકૃતિઓનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. પૃ. ૩૫૩ બોલાતી કે લખાતી ગુજરાતી ભાષામાં ઉપરના વાક્યોમા વપરાયેલા શબ્દો-શબ્દસમૂહોનો શું અર્થ કરી શકાય ? (૭) આ ઉદ્‌ભવ બરાબર સાથે મળતો આવે છે. તેવી જ રીતે ભાષાકીય અને પુરાણ કલ્પનાત્મક રૂપકોનું મહત્ત્વ ક્રમાનુસાર તેઓ પોતે પ્રકટ કરશે કે જેથી એમનામાં રહેલી આધ્યાત્મિક શક્તિ યોગ્ય રીતે સમજી શકાય. (પૃ.૩૫૩) (૮) તાર્કિક વિભાવના એક વૈયક્તિક સ્તરથી આરંભાય છે. પછી આપણે તેને વિસ્તારીને વધુમાં વધુ સંબંધોના પરિમાણમાં વિસ્તારી દઈએ છીએ. પૃ.૩૫૪ (૯) પરંતુ જો રૂપક એના સામાન્ય અર્થમાં બોલીના અમુક ચોક્કસ વિકાસ ન હોય અને એની ગણના માત્ર બોલીની પૂર્વ શરત તરીકે જ કરવાની હોય, તો એના કાર્યને સમજવાનો કોઈ પણ પ્રયત્ન આપણને ફરી એક વાર શાબ્દિક ગર્ભાધાનના મૂળ સ્વરૂપ સુધી પાછળ દોરી જાય છે. આ ગર્ભાધાન છેવટે એકાગ્રતાની ઇન્દ્રિયાનુભવના સારાશની પ્રક્રિયાસાથી થાય છે. જે મૂળતઃ દરેક વૈયક્તિક શાબ્દિક વિચારનો પ્રારંભ કરે છે. (પૃ.૩૫૬) (૧૦) સ્વરૂપ માટે અર્થ ઇતિહાસના એક તત્ક્ષણીય સંચય જેવો બની રહે છે, એક પાછલી સમૃદ્ધિ બની જાય છે. (પૃ. ૪૬૧) આખા ગ્રંથમાં ઠેર ઠેર આવા નમૂના રૂપ અનુવાદો સુજ્ઞ વાચકોને જડશે. પણ જે અનુવાદ નથી તેવું આ એક મૌલિક વિધાન પણ જુઓ; (૧૧) સુરેશ જોષીના "છિન્નપત્ર"ના પ્રયોગથી-ઘટનાહ્રાસને લીધે કે દેખીતા વિષયવસ્તુના અભાવમાં રચાયેલી પ્રયોગશીલ રચનાને લીધે આપણે ત્યાં પણ વિવેચના થોડી ચોંકી હતી એમ-"છિન્નપત્ર " પણ તેના સર્જકની ટેકનિકને લીધે વિષયને નિહિત કરીને વિસ્મય અને વેદનાનો આલોક રચી બેઠી હતી તે કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર જણાય. (પૃ. ૪૮૪) અને આ વાક્ય અનુવાદ નહિ પણ લેખકનું મૌલિક વિધાન છે એ કહેવાની પણ

ભાગ્યે જ જરૂર જણાય. આ પ્રકારનો વિદ્વત્તાપૂર્ણ ગ્રંથ "કાવ્યની પરિભાષા" જેમાં ઠેર ઠેર લેખકે અનેક ગ્રંથોનો સાર અનુવાદ રૂપે આપવાનો પરિશ્રમ કર્યો હોય તે આપણા વિવેચન સાહિત્યનું મોટું ભૂષણ છે. આમાંથી આપણી સંશોધન પદ્ધતિઓને ય નવી દિશાઓ સાંપડી રહેશે. સંશોધન પદ્ધતિની વાત કરીએ છીએ ત્યારે બીજી એક વાતની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. શ્રી ત્રિવેદી જેવા વિદ્વાનો માત્ર Cassirer જેવા મૂળ લેખકોનાં લખાણો જ વાંચીને સંતોષ નથી પામતા પણ તે નિમિત્તે તેઓ Wimsatt and Brooks જેવાનાં Literary Criticism : A Short History' જેવાં ગ્રંથો પણ જોઈ જાય છે. એટલું જ નહિ પરંતુ Cassirer જેવાં મૂળ લેખકનાં અવતરણો Wimsatt and Brooks જેવાના પુસ્તકમાંથી પણ ટાંકે છે (જુઓ "કા. પ. પૃ. ૩૨૨ FN 2) આ બાબતનું અન્યત્ર પણ સમર્થન સાંપડે છે. પૃ. ૩૮૪ પર આપેલી સંદર્ભસૂચિમાં Cassirer ના 'The Validity and Form of Mythical Throught પછી આપેલી પૃષ્ઠ સંખ્યા તે The Modern Tradifion ની પૃષ્ઠ સંખ્યા સમજવાની છે. પૃષ્ઠ ૧૦૦ પર આપેલી FN 3 માં Wimsatt and Brooks પૃષ્ઠ ૧૮નો સંદર્ભ છે તે પ્રકરણ ૧૮નો મુદ્રણદોષ હોવાનું સંભવિત છે પૃ. ૮૬ પરની ફૂટ-નોટમાં English and American Surrealist poetryના પૃ. ૩૧નું ઉદ્ધરણ ટાંકયું છે. ત્યાં જિજ્ઞાસુએ પુસ્તકનાં પાનાં ૨૯-૩૦ પણ જોવાં જેથી "દુર્બોધતા" વિષયક ચર્ચામાં લેખકે અનુવાદ માટે કેટલો શ્રમ લેવા છતાં એ પૃષ્ઠોનો ઉલ્લેખ નમ્રતાપૂર્વક ટાંકયો છે તે જાણી શકાશે. પૃ.૧૦૭ પર F.N.5ની નોંધ "ઇમેજીનેશન એન્ડ ફેન્સી" એટલે શું તેની દ્વિધામાં ન પડતાં Critical Idiomમાંની એ નામની ચોપડીના પૃ.૧૦થી પૃ.૫૫ સુધીના મુખ્ય અંશોનું અનુવાદકાર્ય પૂરું એવું સમજવું.

'મૌલિકતા અને Plagiarism "કાવ્યની પરિભાષા"ના સંદર્ભમાં' એ વિષયે કોઈને શોધપ્રબંધ તૈયાર કરવાનું મન થાય એમ પણ બને. અહીં અંતમાં એટલું નોંધીએ કે શ્રી યશવંત ત્રિવેદી આ ગ્રંથ લખતી વખતે શું એવું ગૃહીત લઈને ચાલ્યા હશે કે : ગુજરાતી સાહિત્ય વાંચનારાઓમાંથી ભાગ્યે જ કોઈ મૂળ ગ્રંથો વાંચતું હશે ? જેમનામાં એટલું અંગ્રેજી સમજવાનું ગજું હોય તે ભાગ્યે જ તદવિષયક ગુજરાતી ગ્રંથોની ગરજ સેવતા હશે ? અને પીએચ. ડી.ના માર્ગદર્શક કે પરીક્ષકો મહાનિબંધમાં ટાંકેલા બધા સંદર્ભગ્રંથો સાથે એ નિબંધનું લખાણ થોડા જ સરખાવવાનાં

છે : કારણુ એમ કરવું વ્યવહારમાં શક્ય નથી હોતું. જો કે સમગ્ર ગ્રંથનું ઝીણુવટભર્યું વાંચન કરનારને એની ભાષામાં રહેલી પાર વગરની સંદિગ્ધતા, કિલષ્ટતા, અસંબદ્ધતા વગેરે ગુણો તરત નજરે ચડે જ. એમની થિસિસ બાબતમા કદાચ એવું ઝીણુવટભયુ'' વાંચન કોઈએ કર્યું હોય એમ નથી લાગતું એ નક્કી અને એટલે જ એમના આ ભાષાંતર પુરુષાર્થની ખાસ નોંધ લેવાઈ હોય એવું લાગતું નથી. પણ આ નિરવધિકાળમાં અને વિપુલ પૃથ્વી પર રહેતા મારા જેવા કોઈક સમાનધર્મીનું ધ્યાન જરાક પણ આ પરિશ્રમ તરફ ગયું છે એટલે એમનો આ અનુવાદ પરિશ્રમ સાર્થક થયો હોવાનો સંતોષ એઓ લઈ શકશે. ગમે તે હોય, શ્રી યશવન્ત ત્રિવેદીએ જથ્થાબંધ અનુવાદો ને જથ્થાબંધ અવતરણો તથા થોડાક સ્વતંત્ર પરિચ્છેદો સાથે સીવી લઈને રચેલા આ ગ્રંથ દ્વારા એક ડિગ્રી મેળવવામાં, ગુજરાતીના મોટા ગજાના વિવેચક તરીકેની કીર્તિ સંપાદન કરવામાં, આગોતરા ગ્રાહકો નોંધીને જથ્થાબંધ નકલો વેચી લેવામાં—એમ ઘણી ઘણી રીતે "પોતાના ઘુવડ સીધા કરી લીધા છે[1]" એ વાતનો ઈનકાર થઈ શકે એમ નથી.

---

1. યશવન્ત ત્રિવેદી, "કાવ્યની પરિભાષા" પૃ. ૪૩૧.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

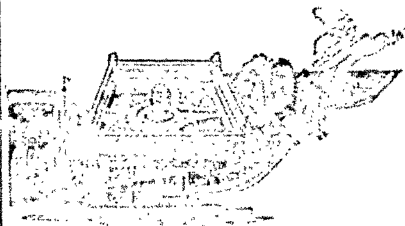
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of Light erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

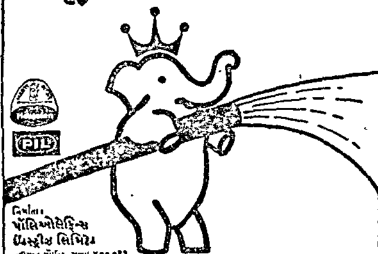
[illegible]

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP




હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
PIL
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઈન્ટ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧


અનુક્રમ

માલિક મુદ્રક-પ્રકાશક ઉષા જોષી ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ
મુદ્રણસ્થાન નવાદી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કુઈ ગાંધી ઓફિસ મિલ

એતદ્ - ૪૦

અંદરથી મોટું મોટું મોટું વન મોટું વન વન થતું હોય હેઈ
એક એકાબૂ રહસ્યની લંગાર ફંગોળાતી હોય હેઈ હેઈ હેઇ હેઇ
ઈ ઈ ઈ ઇ ઇ ઈ
જોયું બનવારીલાલ
હવે કઈ રીતે તને સમજાવું કે આ સ્પેસમાં
તો રોજ રોકેટ છૂટતાં હોય છે
અનેકાનેક રોહિણીઓ તરતી થતી હોય છે
આ એકે એક રોહિણીઓમાં ભેદી મકાન મને દેખાયું છે
એનો ભેદ પામવામાં ને પામવામાં
મેં મને જ ગુફા બનતો જોયો છે!
ગોકળ બનતો જોયો છે!
ફંગોળાતો જોયો છે.
જોવું, છેક ઊંડે સુધી જોવું
પાંપણને લીલી છમ થઈ ફરકતી જોવી
અથવા આંખમાં આંખ મેળવી કીકીનો રંગ જોવો
આ બધું સ્પેસમાં સ્પેસ કેવળ સ્પેસ સ્પેસ સ્પેસ
બનવારી!
આ સિંહાકૃતિ મકાન મને સમુદ્રમાં તરતું દેખાય છે/
મોળાય છે/ ખળભળાય છે.
સાચું કહું લાલ
વન મોટું મોટું મોટું થતું જાય
એકે એક વૃક્ષે ભેદ ઊગી ચૂક્યો હોય
એકે એક ભેદમાં સિંહાકૃતિ મકાન લટકતું હોય
મકાને મકાને સ્પેસનાં ફૂલ ફૂટયાં હોય
એનાં ફળ તરીકે મારે જનમવાનું હોય...
તોય મને વાંધો નથી
પણ મારે ગુફાને ઊડતી જોવી છે એકાદ વાર
બસ પછી જન્મનાં રહસ્યોનો રોમાંચ આંખે વળગશે નહીં.
વળગ્યું તો મને છે વૃક્ષ...
ભાષાનું ભોળપણ ભલે મને તારે કે મારે
સિંહાકૃતિ મકાનના દાંત વચ્ચે

એક કૃતિ   ઉશનસ

આબુની અનુભૂતિઓ

(૧) આ અર્બુદ
પૃથ્વીનો પૂર્ણપ્રાણે ફૂંકયો
પ્હાડી બુદ્દબુદ !

(૨) હે આંખના અશ્વ !
આ હવે પ્હાડ !
આ ઉચ્ચતમે શૃંગે થઈ જાવ હવે ઝાડ,
આ ઊંચાઈએ દષ્ટિ સામે માત્ર અખિલાઈનું ઊઘડેલું પાત્ર,
માત્ર વિશ્વ !

(૩) હવે ઊતરીએ;
કશુંક મદ્ય શું ય ઊતરતું જાય.
ઊંચે ઊભા ચઢાણે
જે વીંટાયો હતો નાગ મને
તે આ પ્હાડ હવે ઊકલતો જાય......

ધ ઑટમ ઑવ ધ પેટ્રિઆર્ક-માંથી

ગેબ્રિયલ ગાર્સિયા માર્કેઝ
અં. અનુ. ગ્રેગરી રબાસા
ગુ. અનુ : શિરીષ પંચાલ

અઠવાડિયાના છેલ્લા દિવસે ઝરૂખાની બારીઓના પડદાઓ કોચીને ગીધ પ્રમુખના મહેલમાં દાખલ થયા અને તેમની પાંખોના ફફડાટે અંદર બંધિયાર સમયને ધ્રૂજતો કર્યો અને મહાન માનવીના મરણના અને સડતી ભવ્યતાના હૂંફાળા, મૃદુ પવનના સ્પર્શથી સોમવારના પરોઢે શહેર જૂની આળસમાંથી જાગ્યું. ત્યાર પછી જ અમે પાછળથી ઊભી કરેલી પથ્થરોની ખખડી ગયેલી દીવાલો પર હુમલો કર્યા વિના દાખલ થવાની હિંમત કરી, અમારામાંથી કેટલાક તો હુમલો' કરવા માગતા હતા, મુખ્ય દરવાજાને તેના મિજાગરામાંથી જ તોડી નાખવા માટે ઓક્સબાઉ (એક હથિયાર)નો ઉપયોગ કર્યા વિના દાખલ થયા, કેટલાક તો દરવાજો તોડી પાડવા માગતા હતા. એ ઇમારતના સુવર્ણકાળમાં વિલિયમ ડેમ્પાયરના તોપમારાનો સામનો કરનારા ખૂબ જ શસ્ત્રસજ્જ મુખ્ય દ્વારને સહેજ ધક્કો મારવાની જ જરૂર હતી. કોઈ જુદા જ યુગના વાતાવરણમાં પ્રવેશ કરતા હોઈએ એવું લાગ્યું' કારણ કે સત્તાના વિશાળ વાડાના કાટમાળખાડામાં હવા વધુ પાતળી હતી અને મૌન વધારે જૂનું હતું અને આછા અજવાળામાં વસ્તુઓને જોવી મુશ્કેલ હતી. જમીનની નીચેથી ફૂટી નીકળેલા વેલાઓએ ઉખેડી નાખેલા પથ્થરોવાળા ચોકમાં નાસી ગયેલા સંત્રીના સ્થાનની અવ્યવસ્થા, રેક પર ત્યજી દીધેલાં શસ્ત્રો, લાંબાપહોળા ખરબચડા પાટિયાના ટેબલો પર ભયને કારણે અધૂરા રહી ગયેલા રવિવારના ખાણાની વધેલી વાનગીઓવાળી

તાસકો અમે જોયાં. ઈમારતનો પાછળથી ઉમેરેલો ભાગ—જ્યાં પહેલાં સરકારી મકાન હતું – જોયો ત્યાં સાવ શુષ્ક જીવનની ગતિ કરતાં પણ વધુ ધીમી ગતિ ધરાવતી નિકાલ વિનાની ફાઈલો આગળ રંગીન ખિલાડીના ટોપ અને ક્રિકી આઈરિસ જોયા, ચોકની વચ્ચે બાપ્ટિસ્માવિધિ માટેનું જલપાત્ર જોયું, ત્યાં પાંચ પેઢીઓ કરતાં ય વધુ સમયથી માર્શલ વિધિથી નામકરણ કરવામાં આવ્યાં હતાં, પાછલા ભાગમાં અમે વાઈસરોયની ઘોડાર જોઈ, તે બગીખાનામાં ફેરવી નાખવામાં આવી હતી અને કમેલિયા અને પતંગિયાઓની વચ્ચે અમે બળવાના જમાનાની બગી, ધૂમકેતુના વરસની ગાડી, વિકાસના સમયની મરણગાડી, શાંતિના પ્રથમ સૈકાની ઊંઘમાં ચાલતી લિમોઝિન જોયાં. કરોળિયાનાં ધૂળિયાં જાળાંવાળાં આ બધાં સારી રીતે સચવાઈ રહેલાં હતાં અને બધાને ધ્વજનો રંગ લગાવવામાં આવ્યો હતો. બાજુના ચોકમાં લોખંડના દરવાજા પાછળ રૂપેરી ધૂળથી છવાયેલા ગુલાબના છોડ હતા, તે છોડની નીચે મહેલની જાહોજલાલીના દિવસોમાં પતિયા સૂતા હતા, તેઓ ત્યાંથી જતા રહેલા તે વખતે તેમની સંખ્યા એટલી બધી વધી ગઈ હતી કે ગુલાબોવાળા તે વાતાવરણમાં દુર્ગંધ વિનાની ભાગ્યે જ કોઈ જગ્યા હતી, તે ગંધની સાથે બાગના પાછલા ભાગમાંથી અમારા સુધી આવતી ગંધ, મરઘીઓના વાડામાંથી આવતી ગંધ અને પાછળથી દૂધ દોહવાના વાડામાં ફેરવી નાખેલા વસાહતી દરબારખંડમાંથી ગાયો અને સૈનિકોના કહેવાતા છાણમૂતરમાંથી આવતી ગંધ ભળી જતી હતી. ગૂંગળાવી નાખતી ગીચ ઝાડીમાંથી માર્ગ કરીને અમે ગુલનારના કૂંડા અને ઍસ્ટ્રોમેલિયાસ તથા પેન્સિઝની વેલ સહિતની કમાનવાળી ગૅલેરી જોઈ, ત્યાં રખાતોના આવાસો હતા અને બચી ગયેલી ઘરગથ્થુ વપરાશની વસ્તુઓ અને સીવવાના સંચાની સંખ્યા વડે અમે અંદાજ બાંધ્યો કે ત્યાં આશરે હજારેક સ્ત્રીઓ રહેલી હોવી જોઈએ. તેમની સાથે તેમના સાત મહિનાના ઠિંગુજીઓનો રસાલો પણ હતો, અમે રસોડાની યુદ્ધસદશ અવ્યવસ્થા જોઈ, વૉશબેસિન પાસે સૂરજમાં સડતા કપડાં અને રખાતો તથા સૈનિકો દ્વારા વપરાતી ખુલ્લી લાંબી ખાઈઓ જોઈ, પાછલા ભાગમાં અમે દરિયાપાર લઈ જવાતા મોટા મોટા ઉનાળુ મકાનોમાં એશિયામાંથી મૂળ સોતાં લાવવામાં આવેલા બેબિલોનિયન વેલા જોયા; ત્યાંની જ માટી, ત્યાંની જ કલમો અને ત્યાંની જ ઝરમર અને વેલાઓ પાછળ અમે બહુ જ વિશાળ અને ઉદાસીન સરકારી મકાન જોયું ત્યાં હજુ પણ કાણાંવાળા પડદાઓમાંથી ગીધ દાખલ થતાં હતાં.

અમે માન્યું હતું તેમ અમારે બારણું તોડી નાખવું ન પડયું કારણ કે અવાજના સહેજ ધક્કાથી જ મુખ્ય બારણું ખૂલી જાય એવું હતું એટલે અમે પથ્થરના ખુલ્લા દાદર પર થઈને મુખ્ય મજલા પર ગયા ત્યાં ગાયોની ખરીઓથી ઓપેરાહાઉસની જાજમો ફાટી ગઈ હતી અને નીચે પહેલા વરંડાથી અંગત શયનખંડો સુધી અમે જે જર્જરિત કાર્યાલયો અને પ્રોટોકોલ સલૂનો જોયાં તેમાં થઈને હૃષ્ટપુષ્ટ ગાયો રખડતી હતી, વેલવેટના પડદા ખાતી હતી અને ખુરશીઓ પરની ઝૂલને કરડતી હતી, ભાંગી ગયેલા રાચરચીલા અને ગાયના તાજા છાણની વચ્ચે જમીન ઉપર ફેંકી દીધેલા સંતોની અને સૈનિકોની ભવ્ય તસવીરો અમે જોઈ, ગાયો વડે ખવાઈ ગયેલો ભોજન ખંડ અમે જોયો, ગાયોની ભાંગફોડ વડે તોડીફોડી નખાયેલો સંગીતખંડ, ભાંગી નાખેલ ડોમિનો ટેબલ, ગાયો વડે ખવાઈ ગયેલી બિલિયર્ડ ટેબલ પરની બનાત જોયાં, ખૂણામાં ફેંકી દીધેલ પવનયંત્ર હોકાયંત્રના ચાર છેડાઓ પરથી કોઈ પણ ઘટના કહી આપતું હતું જેથી કરીને એ સહેલના લોકો દૂર ચાલ્યા ગયેલા દરિયા માટેની ઝંખના હેઠળ ટકી શકે, બધે જ લટકાવેલાં પક્ષીઓનાં પિંજરા અમે જોયાં, ગયા અઠવાડિયાની કોઈ રાતે મૂકેલા કાપડથી હજુ પણ તે ઢંકાયેલાં હતાં, અને અસંખ્ય બારીઓમાંથી અમે વિશાળ અને નિદ્રાધીન પ્રાણી અર્થાત્ શહેર જોયું, તે ધીમે ધીમે પ્રગટનારા ઐતિહાસિક સોમવારથી હજુ અજાણ્યું હતું, શહેરથી દૂર ક્ષિતિજ સુધી એક જમાનામાં જ્યાં દરિયો હતો ત્યાં આજે તો અન્તહીન મેદાન હતું અને એના પર અમે સખત ચંદ્રાખના મૃત ખાડા જોયા. વિશેષાધિકાર ધરાવતા બહુ ઓછા લોકોને જેની જાણ હતી તે પ્રતિબંધિત ખૂણામાંથી અમને પહેલી વખત ગીધડાંની ઉજાણીની વાસ આવી, તેમનો વર્ષો જૂનો દમ. તેમની સચેતતાની વૃત્તિ અમે પામી શકયા અને સ્વાગતખંડમાં તેમની પાંખોના ફફડાટના સડાની પાછળ પાછળ ચાલીને અમે ફાડા પડી ગયેલા ગાયોનાં શબ જોયા, આદમકદના અરીસાઓમાં માદાઓના પાછલા પગના અસંખ્ય પ્રતિબિમ્બો પડતા હતા અને પછી અમે ભીંતમાં ગુપ્ત રીતે ઢાંકેલી ઑફિસ સાથે જોડાયેલા બાજુના બારણાને ધક્કો માર્યો અને ત્યાં અમે માનચંદ્રકો, બૂટ, ડાબા પગની એડી પર જડેલા સોનાના ખીલા વિના ગણવેશમાં તેને જોયો. જમીન પરના કે દરિયા પરના બધા વૃદ્ધ પુરુષો અને બધાં વૃદ્ધ પ્રાણીઓ કરતાં ય વધારે વૃદ્ધ; તેને જમીન પર સૂવડાવ્યો હતો, મોઢું ઊંધું હતું, જમણો હાથ માથાની નીચે ઓશીકા તરીકે ગોઠવેલો હતો, એકાકી, આપખુદ વ્યક્તિના

આટલા બધા દીર્ઘજીવનમાં દરરોજની જેમ તે આજે પણ સૂતો હતો. અમે તેનું મોં જોવા માટે તેને ફેરવ્યો ત્યારે જ ખ્યાલ આવ્યો કે તેને ઓળખવો અશક્ય હતું, જો કે ગીધડાઓએ તેનો ચહેરો ફોલી કાઢ્યો ન હતો પણ અમારામાંથી કોઈએ તેને જોયો ન હતો, બધા જ સિક્કાઓની બંને બાજુએ; ટપાલટિકિટો પર, ગર્ભનિરોધનાં સાધનોના લેબલો પર, ઝભ્ભા અને પ્રાર્થનાપોશાકો પર તેના ચહેરાની એક બાજુ હમેશા અંકાયેલી હતી, છાતી આગળ ધ્વજ સાથેનો અને પિતૃભૂમિના રાક્ષસ સાથેનો તેનો કોતરેલો ચહેરો હમેશા બધે જ ઠેકાણે પ્રદર્શિત કરવામાં આવતો હતો તો પણ અમે જાણતા હતા કે ધૂમકેતુ દેખાયો તે ગાળામાં જ પ્રમાણભૂત નહિ ગણાયેલી તસવીરોની નકલોની નકલો તે હતી, તે કોણ હતો એ અમારા માતાપિતા જાણતા હતા કારણ કે તેમણે તેમના માતાપિતા પાસેથી એ વાતો સાંભળી હતી; સત્તાના નિવાસસ્થાન સમા મહેલમાં તે જીવતો હતો એવું સાંભળી સાંભળીને અમે બાળપણથી ટેવાઈ ગયા હતા કારણ કે કોઈએ અમુક તહેવારના દિવસે તેને ચીની ફાનસ સળગાવતા જોયો હતો, કોઈએ તેની ઉદાસ આંખો, તેના ફિક્કા હોઠ, પ્રમુખના રથ પર પ્રાર્થના વખતના શણગાર પર વિચારમગ્ન રીતે ફરતો તેનો હાથ જોયો હતો, કારણ કે ઘણા વર્ષો પહેલાંના એક રવિવારે તેઓ તેની પાસે શેરીમાં રખડતા એક આંધળાને લઈ આવ્યા હતા, પાંચ સેંટ આપો તો ભુલાઈ ગયેલા કવિ રુબિન ડારિયોનાં કાવ્યો તે ગાતો હતો, માત્ર તેના જ લાભાર્થે ગાયેલાં ગીત બદલ તેમણે તેને સારી એવી રકમ ચૂકવી હતી એટલે તે ખુશ થઈને આવ્યો હતો, તેણે પણ પ્રમુખને જોયો ન હતો, તે આંધળો હતો એટલા માટે જોયો ન હતો એમ નહિ પણ કાળા કોગળિયાના દિવસો પછી કોઈ કરતાં કોઈએ તેને જોયો ન હતો અને છતાં તે ત્યાં હતો એ અમે જાણતા હતા કારણ કે જગત ચાલ્યા કરતું હતું, જીવન વહે જતું હતું, ટપાલ વહેંચાતી હતી, ધૂળિયા પામના ઝાડ નીચે અને મુખ્ય શેરીના ઝાંખા દીવાઓના પ્રકાશમાં દર શનિવારે સુધરાઈનું બેંડવાજું વાગતું હતું અને બીજા ઘરડા સંગીતકારોએ બેંડમાંના મરણ પામેલા સંગીતકારોની જગ્યા લીધી હતી, તાજેતરનાં વર્ષોમાં જ્યારે અંદરથી માણસોના અવાજ કે પક્ષીઓનાં નખરાં સંભળાતા બંધ થયાં અને શસ્ત્રસજ્જ દરવાજા કાયમ માટે બંધ થયા ત્યારે અમે જાણતા હતા કે સરકારી મકાનમાં કોઈક હતું કારણ કે દરિયા તરફની બાજુની બારીઓમાંથી વહાણ માટેના માર્ગસૂચક જેવા લાગતા દીવાઓ દેખાતા હતા અને પાસે જવાની હિંમત કરનારાઓ કિલ્લેબંદ દીવાલ

પાછળથી ખરીઓનું તોફાન અને પ્રાણીઓના નિસાસા સાંભળી શકતા હતા અને જાન્યુઆરીને એક બપોરે અમે પ્રમુખના ઝરૂખામાંથી સૂર્યાસ્ત માણતી ગાય જોઈ હતી, જરા કલ્પના તો કરો રાષ્ટ્રના ઝરૂખા પર ગાય, કેવી વિચિત્ર વાત, કેવો ગંદોગોબરો દેશ! ઝરૂખા પર કોઈ ગાય પહોંચે કેવી રીતે એ અંગે બધાં જ પ્રકારનાં અનુમાનો કરવામાં આવ્યાં કારણ કે ગાય પગથિયાં ચડી ન શકે અને તેમાંય ગાલીચાવાળા પગથિયાં તો નહિ જ એ વાત બધા જાણતા હતા એટલે છેવટ સુધી અમને ખબર જ ન પડી કે અમે ખરેખર ગાય જોઈ હતી કે અમે બપોર મુખ્ય ચોકમાં ગાળી હતી કે આમ તેમ રખડતા હતા તે વખતે જ્યાં અત્યાર સુધી કશું ન હતું કે શુક્રવારના પરોઢ સુધી કશું જ જોવા ન મળ્યું હોત ત્યાં અમે ગાય જોઇ એવું સ્વપ્ન આવ્યું હતું, એ શુક્રવારે પહેલા ગીધ આવવા માંડચા અને ધર્માદા દવાખાનાના ખૂણાઓ પર હંમેશા ઝોકાં ખાયા કરતાં હતાં તે ત્યાંથી ઊડચા, તેઓ દૂર દૂરના પ્રદેશોમાંથી આવ્યા હતા, જ્યાં એક જમાનામાં દરિયો હતો તે ધૂળના સમુદ્રની ક્ષિતિજમાંથી તેમનાં એક પછી એક મોજાં આવતા ગયાં, સત્તાના નિવાસસ્થાન પર ધીમે ધીમે ચકરાવો લેતા હતા છેવટે સુંદર પીંછા અને રાતા કાંઠલાવાળા એક રાજાએ મૂક હુકમ આપ્યો અને કાચ ભાંગવાની શરૂઆત થઈ, થંભી ગયેલો મહાન માણસનો પવન, સત્તાવિહોણા મકાનમાં જ કલ્પી શકાય એ રીતે અંદર જતાં બહાર આવતાં ગીધ એટલે પછી અંદર જવાની અમે પણ હિંમત કરી અને ત્યજાયેલી પવિત્ર જગ્યામાં ભવ્યતાનો ભંગાર, કોચી કાઢેલી કાયા, ત્રીજી આંગળીના હાડકા પર સત્તાની વીંટી સાથે કુમારિકાઓના કોમળ હાથ જોયા, સમુદ્રના પેટાળમાંના પરજીવી પ્રાણીઓ અને નાની લીલ તેનાં આખા શરીરમાંથી ફૂટી રહ્યાં હતા—ખાસ કરીને તો બગલમાં અને કમરમાં અને તેના હર્નિયાગ્રસ્ત વૃષણ પર કેનવાસની કોથળી હતી, બળદના મૂત્રપિંડ જેટલા મોટા હોવા છતાં તે વૃષણને ગીધ ચૂકી ગયા હતાં, પણ ત્યારે ય અમે તેના મરણને સાચું માનવાની હિંમત કરતા ન હતા કારણ કે એ ઓફિસમાં તે બીજી વાર આવી રીતે જોવા મળ્યો હતો, જોષીઓના જળપાત્રના પયગંબરી પાણીમાં ઘણો સમય પહેલાં જાહેર કરવામાં આવ્યું હતું તેમ તે એકલો અને વસ્ત્રસજ્જિત અને નિદ્રાધીન અવસ્થામાં કુદરતી રીતે મરણ પામેલો હતો. પહેલી વાર જ્યારે તેમણે તેને જોયો ત્યારે તેની પાનખરની શરૂઆત હતી, તેના શયનખંડના એકાંતમાં ય મરણ વડે આતંકિત થઈ જાય એવો જીવતો દેશ હતો અને જાણે કે પોતે

કદી મરણ પામવાનો નથી-એવી રીતે તે રાજ કરતો હતો, તે વખતે એ કંઈ પ્રમુખનો રાજમહેલ નહિ પણ બજાર જેવી એ જગ્યા લાગતી હતી, ત્યાં ગધેડાઓની પીઠ પરથી શાકભાજી અને મરઘીઓનાં પાંજરાં વરંડામાં ઉતારતા ઉઘાડપગા નોકરો અને એક સાથે પગથિયાં પર રાજ્યની ખેરાતના ચમત્કારની રાહ જોતી સૂતેલી અને ભૂખ્યાં, દેવના દીધેલાં છોકરાંવાળા ભિખારણો પર પગ મૂકતા નોકરોની વચ્ચેથી તમારે જગ્યા કરવી પડે, રાતે મૂકેલાં ફૂલોની જગ્યાએ ફૂલદાનીઓમાં તાજાં ફૂલો ગોઠવતી અને ફરસ સાફ કરતી અને ઝરૂખા પરના ગાલીચાઓ સાથે અથડાતી સૂકી ડાળીઓના તાલે ભ્રામક પ્રેમનાં ગીતો ગાતી રખાતોના ગંદાગોબરા મોંમાથી પડતા ગંદા પાણીના રેલામાંથી ખસવું પડે અને આ બધું ટેબલના ખાનાંઓમાં ઈંડા મૂકતી મરઘીઓને શોધી કાઢતા મહેસૂલ ઉઘરાવતા કારકુનોની ધમાલ વચ્ચે, સંડાસ-બાથરૂમમાં વેશ્યાઓ અને સૈનિકોની અવરજવર વચ્ચે, પક્ષીઓની કાગારોળ વચ્ચે, ટોળાઓની વચ્ચે શેરીના કૂતરાઓની લડાઈ વચ્ચે કારણ કે ખુલ્લા દરવાજાવાળા એ મહેલમાં કોણ કોણ છે અને કોણ કોનું છે તેની જ ખબર એ ભવ્ય અરાજકતામાં પડતી ન હતી અને તેથી શાસકવર્ગને શોધવાની મુશ્કેલી હતી. એ મકાનનો સ્વામી બજારપ્રકારની તે દુર્ઘટનામાં ભાગ લેતો હતો એટલું જ નહીં તેણે પોતે જ એની ગોઠવણ કરી હતી અને એના ઉપર તે અંકુશ રાખતો હતો કારણ કે કૂકડાઓ બોલવાની શરૂઆત કરે તે પહેલાં અને તેના શયનખંડમાં જેવા દીવા સળગે કે તરત જ પ્રમુખના રક્ષકના બ્યુગલનો અવાજ પાસેના કોન્ડ બરાકને નવા દિવસની જાણ કરતો અને ત્યાંથી સાન, જેરોનિમો મથક પર જાણ થતી અને ત્યાંથી બંદર પરના કિલ્લાને અને ત્યાં એક પછી એક એમ છ વખત વાગતું લશ્કરી બ્યુગલ પહેલાં તો આખા શહેરને જગાડતું અને પછી આખા દેશને, તે વખતે તે પોતાના કાનમાં થતા અવાજને —જે અવાજ તે વખતે પોતાની જાતને પ્રગટ કરી રહ્યો હતો— બે હાથ વડે ઢાંકીને સંડાસના ટબ પર બેસીને ધ્યાન ધરતો હતો અને જાહોજલાલીના દિવસોમાં જે સમુદ્ર તેની બારી નીચે પડતો હતો તે ચંચળ લીલા સમુદ્ર પર વહાણોના દીવાઓના માર્ગને જોયા કરતો હતો. જે દિવસથી તેણે એ ઇમારતનો કબજો લીધો હતો તે દિવસથી પોતાના હાથે દૂધ માપી શકાય એટલા માટે દરરોજ તે પોતાની ગૌશાળામાં ગાયો દોહવાય તેના પર દેખરેખ રાખતો હતો. રાજ્યના ત્રણ વેગન

એ દૂધ શહેરમાં ખરાકને પહોંચાડતા હતા, રસોડામાં કાળી કોફીનો મગ થોડા કસાવા (એક જાતનો વેસ્ટ ઈંડીઝ છોડ) લઈને બેસતો અને નવા દિવસના તરંગી પવનો તેને કઈ દિશામાં ઉડાડશે તે બરાબર જાણ્યા વિના તેના જ જેવી ભાષા બોલતા અને એ જ મકાનમાં રહેતા, જેમના ગંભીર ચાળા-નખરાઓને તે માન આપતો, જેમના હૈયાની લાગણીઓને તે સારામાં સારી રીતે સમજી શકતો તેમના ખણખાટ ઉપર દેખરેખ રાખતો અને નવ વાગતાં પહેલાં તે પોતાના અંગત વાડામાં ખદામ વૃક્ષોની છાયા હેઠળ ગ્રેનાઈટના હોજમાં ઉકાળેલા પાંદડાવાળાં પાણી વડે સ્નાન કરતો અને અગિયાર વાગ્યા પછી જ પરોઢની સુસ્તી ઉડાડી શકતો અને વાસ્તવિકતાના ભયનો સામનો કરી શકતો. પહેલાં જ્યારે નૌકાદળનો અંકુશ હતો ત્યારે તે ભૂમિદળના સૈનિકો પર અંકુશ રાખીને દેશનું ભાવિ નક્કી કરવા માટે પોતાની ઓફિસમાં પુરાઈ જતો અને બધા જ કાયદા, હુકમનામા પર અંગૂઠો લગાવતો કારણ કે તે દિવસોમાં તેને લખતાં વાંચતાં આવડતું ન હતું પણ જ્યારે તેમણે તેનો દેશ અને તેની સત્તા પાછા સોંપી દીધા ત્યારે તેણે લિખિત કાયદાકાનૂનોની જડતા વડે પોતાના લોહીને દૂષિત ન કર્યું પણ દેશ ઉપર મૌખિક રીતે અને શારીરિક રીતે રાજ્ય કરવા માંડ્યું, તે ખૂબ જ કરકસર સાથે તેની ઉંમરે કલ્પી ન શકાય એવી ધગશ સાથે દરેક ક્ષણે અને દરેક સ્થળે હાજર રહેતો, તેના હાથમાંથી આરોગ્યના મીઠા માટે આજીજી કરતા પતિયાઓના, આંધળાઓના અને લંગડાઓના ટોળાથી અને ધરતીકંપોને, ગ્રહણોને, લીપ વર્ષોને અને ઈશ્વરની બીજી ભૂલોને સુધારનાર તરીકે તેને ઓળખાવતા સાક્ષર રાજકારણીઓથી અને નીડર હજુરિયાઓથી તે ઘેરાયેલો રહેતો, બરફમાં ચાલતા હાથીની જેમ આખા મકાનમાં ચાલતાં ચાલતાં તે રાજ્યના અને ઘરગથ્થુ પ્રશ્નોનો નિકાલ એકસરખી સરળતાથી કરતો હતો આ બારણું અહીંથી ખસેડી લો અને મારા માટે ત્યાં મૂકી દો. તેઓ ખસેડી લેતા, મારા માટે ફરી પાછું ત્યાં જ મૂકી દો, તેઓ પાછું ત્યાં મૂકી દેતા, ટાવરના ઘડિયાળમાં બાર વાગે બાર ટકોરા વાગવા ન જોઈએ પણ બે વખત પડવા જોઈએ જેથી જીવન લાંબું લાગે, એ હુકમ સહેજ પણ આનાકાની વિના, સહેજ પણ થોભ્યા વિના પાળવામાં આવ્યો, રખાતોની છાયામાં તે જ્યારે આશ્રય લેતો ત્યારના આરામના સમયની કાતિલ ક્ષણનો. આમાં અપવાદ રહેતો, તે પોતે નિર્વસ્ત્ર થયા વિના, બારણું બંધ કર્યા વિના, રખાતને નિર્વસ્ત્ર કર્યા વિના કોઈ એકાદને પસંદ કરતો, ઉતાવળ કરતા સાથીદારના

નિદય હાંક્વાનો અવાજ, તેની સોનાની એડીનો સુન્દર રણકાર, કૂતરા જેવો તેનો બબડાટ, સાત મહિનાના ઠિંગુજીઓની ગંદી ટગરટગર થતી નજરમાંથી બચવા માટે સમાગમ પાછળ પોતાનો સમય બગાડતી સ્ત્રીનું કુતૂહલ, અહીંથી જતા રહો, ચોકમાં જઈને રમો, આ વસ્તુ છોકરાઓને જોવા માટે નથી જેવી બૂમો આખા ઘરમાં સંભળાયા કરતી અને દેશના આકાશોમાં જાણે કોઈ દેવદૂત ઊડીને આવ્યો હોય તેમ અવાજો ગળામાંથી બહાર નીકળતા જ નહીં, જીવન થંભી જતું, દરેક જણ હોઠ પર આંગળી રાખીને પાષાણવત્ થઈ જતું, શ્વાસ લીધા વિના, શાંતિ, જનરલ કામ કરી રહ્યા છે પણ જેઓ તેને બહુ સારી રીતે ઓળખતા હતા તેમને એ પવિત્ર પળના વિરામમાં પણ શ્રદ્ધા ન હતી કારણ કે હમેશાં એવું લાગતું કે તેઓ એક સાથે બે જગ્યાએ રહેતા હતા, રાતે સાત વાગે ડોમિનો રમતાં પણ તેને જોતા અને તે જ વખતે સ્વાગતખંડમાંથી મચ્છરોને હાંકી કાઢવા માટે ગાયના છાણનાં છાણાં સળગાવતો પણ તેને જોતા; છેલ્લી બારીઓના દીવા ઓલવાઈ ન જાય ત્યાં સુધી કોઈ કશી ભ્રમણામાં રહ્યું નહીં અને પછી ત્રણ આગળાનો, ત્રણ તાળાનો, પ્રમુખના શયનખંડના બારણા પર ત્રણ બોલ્ટનો અવાજ તેઓએ સાંભળ્યો, પથ્થરના ભોંયતળિયા પર થાકથી પછડાતા શરીરનો ધબ અવાજ અને ભરતી આગળ વધતી જાય તેમ ઘેરો થયે જતો વૃદ્ધ બાળકનો શ્વાસોચ્છ્વાસ તેઓએ સાંભળ્યો, છેવટે પવનના રાત્રિવાદ્યે તીડોને અને તેમના ગણગણાટને શાન્ત કરી દીધા અને વાઈસરોયોના અને ચાંચિયાઓના પ્રાચીન નગરની શેરીઓમાં થઈને દરિયાનું એક મોટુ મોજું ફરી વળ્યું અને ભયાનક ઓગસ્ટના શનિવારની જેમ બારીઓમાં થઈને આખા રાજમહેલમાં ફરી વળ્યું અને એને કારણે બારીઓ ઉપર શંખલાં ઊગી નીકળ્યાં અને સ્વાગતખંડ શાર્ક માછલીઓથી ઊભરાઈ ગયો અને તે પ્રાગૈતિહાસિક સમયના સમુદ્રની ઊંચામાં ઊંચી સપાટીઓને પણ વટાવી જાય એટલું ઊંચે ઊછળ્યું અને જમીનની સપાટીને અને સમય અને અવકાશને ડૂબાડી દીધા અને એકલા અટૂલા ડૂબી ગયેલા માનવીના સ્વપ્નના ચંદ્રજળ પર મોં નીચે રાખીને માત્ર તે એકલો જ સૈનિકના ગણવેશમાં બુટ, તેની સોનાની એડી સાથે અને માથા નીચે વાળેલો જમણો હાથ ઓશીકાની ગરજ સારે એ રીતે તે તરતો રહ્યો હતો.

સાહિત્ય અને ફિલસૂફી

સુરેશ જોષી

ફિલસૂફી એટલે Love & wisdom એવી એક વ્યાખ્યા અત્યાર સુધી ચાલી આવી છે. પણ અસ્તિત્વવાદીઓએ ફિલસૂફીની વિભાવના બદલી નાખી છે. અનુભવડાહ્યા થઈને બેસી રહેવું અને ડાહી ડાહી વાતો ડહોળવી તેથી જગત બદલી શકાવાનું નથી; પણ જે સમજ્યા છીએ તેનો જીવનને માટે વિનિયોગ કરવો એ વધારે જરૂરી છે. અસ્તિત્વવાદને આપણે પૂર્વગ્રહથી જોઈને એની આપણે કદર કરીએ કે ન કરીએ, પણ જેને પૂરેપૂરું પ્રમાણભૂત કહી શકાય એવું કાર્ય અને એની શક્યતા–એ તરફ એ આંગળી ચીંધે છે, એથી જ જે ખરેખર અસ્તિત્વમાં નથી એવા કશા પરમતત્ત્વની વિચારણા કરવામાં સમય વેડફવાને બદલે નજર સામે જે તત્કાલીન હેતુ છે તેને સિદ્ધ કરવામાં સમય ગાળવો એ એને વધારે યોગ્ય લાગે છે. સાર્ત્ર પરમ્પરાગત ફિલસૂફીનો વિરોધ કરનારા પહેલા ફિલસૂફ નથી; માકર્સે એની પહેલાં એનો વિરોધ કરેલો ને સન્ત ફ્રાન્સિસે પણ વિરોધ કરેલો. પણ સાર્ત્રને મન ક્રિયાશીલ બનવું એટલે જગતની છબિ બદલી નાખવી, જગતનો ચહેરો બદલી નાખવો. અહીં એઓ 'ચહેરો' શબ્દ પર ભાર મૂકે છે. એનું કારણ એ છે કે આ જગતનો કશોક ચહેરો કોઈએ પહેલેથી નક્કી કરી નાખેલો નથી. મનુષ્ય પોતાને અનુકૂળ રીતે એ ચહેરો રચી શકે છે અને બદલી શકે છે. માકર્સવાદીઓનું જગત પણ એક રીતે તો શ્રદ્ધાળુના જગત જેવું પૂર્વનિર્ણીત છે. માકર્સવાદી ક્રિયાશીલ બને છે પણ તે જે અનિવાર્ય છે તેને પ્રકટ કરવા માટે શ્રદ્ધાળુ પણ ઇશ્વરે જે ધાર્યું હશે તેનાથી જુદું કશું કરવાની વાત કરતો નથી. એ જો આ જન્મે ન થઈ શકે તો એને બીજા જન્મનું આશ્વાસન છે.

જેને ક્રિયાશીલતાની સાચી ફિલસૂફી કહી શકાય તે એક અર્થમાં 'એબ્સર્ડ'ની

પણ ફિલસૂફી છે, કારણ કે આ જગત વિજ્ઞાનની યોજના પ્રમાણે કે દૈવી યોજના પ્રમાણે ઘડાયેલું નથી. એમા મનુષ્ય ક્રિયાશીલ બનીને પોતાના ધ્યેયને પસંદ કરવાને મુક્ત છે, અને એ પોતાના ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં રહીને આ કરે છે. આ પ્રકારનું કાર્ય એ નિશ્ચિત સ્વરૂપનું હોતું નથી. એમા પરિશ્રમ ઝાઝો હોય છે, એ અમુક તબક્કે પૂરું થશે એવું કહી શકાતું નથી. માર્કસવાદીઓનું કાર્ય કે એમનાં કાર્યક્રમો આ પ્રકારનાં નથી હોતા. આથી અસ્તિત્વવાદ કેન્દ્ર અને બન્ને અન્તિમોને છોડીને ચાલે છે. તો પછી રહ્યુ શું ? રહી માત્ર પ્રક્રિયા. કશું સિદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયા. કાર્ય કરવાને માટે કશીક વસ્તુલક્ષિતાનું આરોપણ થાય નહિ ત્યાં સુધી જો આપણે કાર્ય આરમ્ભીએ જ નહિ તો એ માટે રાહ જોયા કરવાનું આપણને પરવડે નહિ જો જીવન વિચારને અનુરૂપ થાય તેને બદલે વિચાર જીવનને અનુરૂપ થાય એમ આપણે ઇચ્છતા હોઈએ તો જીવનને દોરે કોણ ? આ પ્રશ્નનો આપણે જવાબ મેળવવાનો રહે છે.

આ બધાને સાહિત્ય સાથે શી લેવાદેવા છે ? અસ્તિત્વવાદ વિશે જે કહ્યુ તે સારી કોટિના સર્જનાત્મક સાહિત્યને પણ લાગુ પડે એવું છે. કોઈ પણ મહાન નવલકથાકાર પોતાની કૃતિ ડાબેરી કે જમણેરી વૈચારિક દૃષ્ટિબિંદુના નિદર્શનરૂપે લખતો નથી. એ અર્થમાં કૃતિ કદી પણ objective હોઈ શકતી નથી, કારણ કે જે સમાજની ઊંડામાં ઊંડી ચિન્તા છે તેમાં એનાં મૂળ છે. એનાથી વેગળે રહીને કોઈ એવા અમૂર્ત આદર્શના નિદર્શનમાં એ રાચે નહિ. રૂઢિગત ફિલસૂફીને એવો ભય રહે છે કે અસ્તિત્વવાદીઓ જ્ઞાનની એક જુદી શાખા રૂપે ફિલસૂફીનું જે મહત્ત્વ છે તેનો પણ લોપ કરશે; પણ આ ભય અસ્થાને છે. એવુ બનવાનો સમ્ભવ છે કે જેને અત્યારે ફિલસૂફીનું મૂળભૂત તત્ત્વ ગણવામા આવે છે તેનુ પરિવર્તન થાય, કારણ કે જો સત્ય અસ્તિત્વનો ભાગ હોય અને એ વિજ્ઞાનની કે તર્કની એવી કશી સંકુલ યોજનાઓની મદદથી કાઢેલો નિષ્કર્ષ ન હોય તો એ બધાને માટે સુલભ હોય તે સ્પષ્ટ છે અને જો એ આ રીતે સુલભ હોય તો સવિશેષે કરીને એ સાહિત્યના ક્ષેત્રનો વિષય બની રહે છે. અસ્તિત્વવાદ એક દાર્શનિક સમ્પ્રદાય નથી, પણ ક્રાન્તિકારી આન્દોલન છે. જો આ સાચું હોય તો આપણા જમાનાની ખૂબ જ લાક્ષણિક કહી શકાય એવી કલામાં અને વિચારણામાં એનાં પ્રમાણ મળી રહેવાં જોઇએ; અને તે મળી પણ રહે છે. ફ્રેન્ચ ફિલસૂફ માર્લો-પોંતિએ કહેલું કે આજે

ફિલસૂફને જો પોતાની ફિલસૂફીની વાત કરવી હશે તો વાર્તા દ્વારા માનવસંદર્ભ રચીને એના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ કહેવાની રહેશે. મોટા ભાગના અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફોએ આમ જ કર્યું છે તે આપણે જાણીએ છીએ. એવું પણ સાહિત્ય છે જેનો અસ્તિત્વવાદ સાથે સમ્બન્ધ જોડીને કોઈ વાત કરતું નથી, છતાં એનો અભિગમ અસ્તિત્વવાદી છે. ફિલસૂફોએ સાહિત્ય પર હમેશાં ઘણો પ્રભાવ પાડ્યો છે. એ પ્રભાવ સાહિત્યના સ્વરૂપ પરત્વે નિર્ણાયક લેખાય એવો છે એમ કહેવાનો આશય નથી.

ઘણી વાર એવું બન્યું છે કે સાહિત્ય ફિલસૂફીના કેટલાક સિદ્ધાન્તોનું નિદર્શન સમર્થ રીતે રજૂ કરે છે. ફ્રાન્સમાં સત્તરમી સદી પર દેકાર્તનો ઘણો પ્રભાવ હતો. કોર્નેલે દેકાર્તની ફિલસૂફીનું નિદર્શન પૂરું પાડ્યું છે પણ પણ અઢારમી સદીમાં સાહિત્ય પોતાનું આગવું અસ્તિત્વ જાળવી રાખવાનું જાણે છોડી દે છે. અને જાગતિક જાગૃતિનું ધ્યેય સ્વીકારતું લાગે છે. Realism અને Naturalismનો વર્તાતો પ્રભાવ અમુક રીતે વિજ્ઞાનને આભારી છે તો મનોવૈજ્ઞાનિક સૂઝ ફ્રોઈડ અને યુન્ગને આભારી છે. આ ગાળામાં જેને 'સાયન્ટિસિઝમ' કહેવાય છે તેનો પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ પર ભારે પ્રભાવ હતો. સાહિત્ય ફિલસૂફીના પ્રભાવ નીચે વહે છે એ એક રીતે જોતાં સાચું છે. સત્ય એવી વસ્તુ છે, વાસ્તવિકતા એવી વસ્તુ છે જે પ્રચ્છન્ન ભલે હોય, છતાં પ્રાપ્ય છે; કેમ કે ઉત્તર ધ્રુવ તો છે જ, આપણે જો ત્યાં પહોંચવાને માટે યોગ્ય રીતે સજ્જ થઈને જઈએ અને જરૂરી તાલીમ મેળવીએ તો જ એને જાણી શકીએ, આવું જ સાહિત્યને વિશે છે.

અસ્તિત્વવાદી આન્દોલન જેની સાથે આપણે તત્ક્ષણના નિઃશંક સમ્પર્કમાં આવીને અભિજ્ઞતા ધરાવતા નથી તે બધાનાં અસ્તિત્વને નકારી કાઢે છે. જેની સાથે આપણો અપરોક્ષ પરિચય અને સમ્બન્ધ છે તેની વાસ્તવિકતાને એ સ્વીકારે છે. આથી હવે ફિલસૂફી હાંકવી એટલે કશાં તારણો કાઢવાં કે પૃથક્કરણ કરવું એવું નહિ, પણ જે કાંઈ અસ્તિત્વમાં છે તેને તાદૃશ રીતે વર્ણવી બતાવવું, કૃત્રિમ રીતે કશુંક Synthesis ઉપજાવવું કે ચઢતી ઊતરતી શ્રેણી ગોઠવવી તે ફિલસૂફીનું કામ નથી. મનુષ્યની નિપુણતાએ આ બધા બુદ્ધિના ખેલો કર્યા ખરા, પણ જગત શું છે અને એમાં માનવીના અસ્તિત્વને કઇ રીતે પ્રમાણિત કરી શકાય એ વધારે મહત્ત્વનું છે. અસ્તિત્વવાદ આપણે શું થવું જોઇએ એના કરતાં આપણે શું છીએ તેની

વિશેષ વાત કરે છે એ જાણવા માટે એ જે સાધન વાપરે છે તે અમુક તમુક પદ્ધતિ નથી, પણ વર્ણ્ય વિષય સાથેની સર્જકની વિશદ અભિજ્ઞતા છે. જે લેખક પોતાની પ્રવૃત્તિમા શ્રદ્ધા, આશા કે સિદ્ધાન્તની દખલગીરી સ્વીકારતો નથી તે લેખક અસ્તિત્વની સાથે જ સીધો મુકાબલો કરવાની જાદુગરી ધરાવતો હોય છે.

આપણે ત્યા ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સમ્બન્ધનો વિચાર થયો છે પણ પણ ફિલસૂફી એટલે લેખકે પહેલેથી સ્વીકારેલુ જીવનદર્શન અને એ જીવન-દર્શનના તૈયાર ચોકઠામા ગોઠવેલો માનવસદર્ભ તે સાહિત્ય–આવુ કઈક આપણુ વિવેચન કરતુ રહ્યુ છે. પણ જીવનના સદર્ભમાથી ઉદ્દાન્ત થતુ વિચારતુ માળખુ–એ જ સાચુ છે એટલે કોના પર કોનો વધુ પ્રભાવ-ફિલસૂફીનો સાહિત્ય પર કે સાહિત્યનો ફિલસૂફી પર તે મુદ્દો ઝાઝા મહત્ત્વનો નથી એ બન્ને પોતપોતાની આગવી રીતે ગતિ કરવા છતા સમાન નિષ્કર્ષ પર ચાલે કે જે કાઇ સાસ્કૃતિક ઘટનાઓ સાથે બને, અથવા એક સાથે બનતી હોય એવુ આપણને લાગે છે તે એકબીજાથી સાવ નિર્લિપ્ત હોય કે એકબીજા સાથે કશો સમ્બન્ધ ન ધરાવતી હોય એવુ ન બને, કારણ કે તે જમાનાની જે વૈચારિક આબોહવા હોય છે તેની જ એ નીપજ હોય છે

અસ્તિત્વવા૦ જીવનથી નિરપેક્ષ રીતે બધુ ચોકઠામાં ગોઠવી દઈને વિચારી શકાય એવી કશી પદ્ધતિમા માનતો નથી There is a refusal to believe in the possibility of a system, જીવન અપરિમેય છે, એથી એમા અરાજકતા હોવી જ જોઇએ એવુ આપણે નથી કહેતા, પણ એને કોઈ ચોક્કસ કોષ્ટકમા મૂકીને, Physical scienceમા હોય છે તેવી Predictability એમાં લાવી ન શકાય ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સમ્બન્ધનો વિચાર કરતી વેળાએ આ ભૂમિકાને આપણે ધ્યાનમા રાખવાની રહે છે ફિલસૂફી અને સાહિત્ય બન્નેને જીવન સાથે સમ્બન્ધ છે, જીવનનો જે મૂળભૂત અનુભવ છે જેને માર્લો-પોતિ orginary experience કહે છે તે તો બન્ને માટે સમાન છે હવે એ અનુભવની વ્યાખ્યા બાધવી એના કરતા આખા જીવનના સદર્ભમાં એ ક્યાં છે અને શુ છે તેની વાત કરવી વધારે સારી નવલકથાકાર જો પાત્રોને પોતે પહેલેથી નક્કી કરેલી ફિલસૂફીને પ્રગટ કરવાને માટેના સાધનરૂપ વાહનરૂપ બનાવે છે તો એ પાત્રોમાં જીવન્તતા પ્રકટતી નથી કળા કરતા પ્રચાર જ આગળ આવે છે. તેની રીતે ફિલસૂફી પણ જો અત્યાર સુધી બનતુ આવ્યુ છે તેમ માત્ર

સત્ય શું છે, અસત્ય શું છે, નીતિ શું છે, અનીતિ શું છે, સૌન્દર્ય શું છે એની વ્યાખ્યાઓ બાંધ્યા કરે, એને વિશેનું કૈશિકી પૃથક્કરણ કર્યા કરે પણ જીવાતા જીવનના સંદર્ભમાં આ બધી સંજ્ઞાઓનો સંકેત શો છે તેનો વિચાર ન કરે કે માનવસંદર્ભની મૂર્તતાને ખ્યાલમાં ન રાખે તો એ હવે ચાલે એમ નથી. આથી જ તો હુસેર્લે ફિલસૂફી અમૂર્તના ખ્યાલોમાં રાચતી હતી તેની દિશા બદલીને Return to the concrete ની વાત કરી. સાથે સાથે એણે આ જગત માયા છે કે સત્ય, આભાસ શું અને સાચું શું એવી બધી રકઝકને ખોટી ઠરાવી. એણે કહ્યું કે જે કાંઈ છે તેનું અસ્તિત્વ છે જ. વળી એણે એ પણ કહ્યું કે The material universe is inexhaustible. આમ ફિલસૂફી અને સાહિત્યને માટે વિશાળ ક્ષેત્ર ખુલ્લું હતું.

સાહિત્ય અને ભાષાવિજ્ઞાન

હર્ષદ ત્રિવેદી

સાહિત્યનો સર્જક આખરે તો ભાષા વડે ભાષામાં જ કશુંક સિદ્ધ કરે છે. એથી એની ભાષા સામાન્ય ભાષાથી જુદા સ્તરે ઊડે છે. ભાષા માત્ર જ્ઞાપનશીલ, બૌદ્ધિકચર્યાગત કે વિભાવનાપરસ્ત મટીને પ્રભાવશીલ, અભિવ્યક્ત્યાત્મક કે વીક્ષણશીલ બને છે. સાહિત્યના વિવિધ પ્રકારો અનુસાર તે કાવ્યાત્મક, કથનાત્મક કે અનુકારક વગેરે પ્રકારની બનતી કહેવાય છે. શબ્દ બધા જ સમયે, બધા જ સ્થળે, બધાને મુખે, બધા જ સંદર્ભોમાં એક અને અવિચળ અર્થને વ્યક્ત નથી કરતો. સ્થળકાળ, શ્રોતાવક્તા, સંદર્ભ અનુસાર તે પોતાના અર્થને ઓછોવત્તો બદલે છે. શબ્દ પોતાની ધરી જાળવીને અર્થાંદોલનોને વિસ્તારે કે સંકોચે છે યા ક્યારેક પોતાની ધરીને જ ઓછીવત્તી બદલી નાખે છે. શબ્દની આ નિરંતરની અકળ ગતિ એના સ્વભાવને સંદિગ્ધતાનો પુટ આપે છે. અને એ સંદિગ્ધતા જ સર્જકની એક સંપદા છે. એમાંથી જ એ ભાષાનાં નિત્યનવાં ઇન્દ્રધનુષ્યો ચીતર્યા કરે છે.

પદાર્થ કે ઘટનાની સ્થળગત પરોક્ષતામાં કે સમસામયિક અનુપસ્થિતિમાં પણ તેને વિષે વાત કરવાની સુવિધા ભાષાની Displacementની લાક્ષણિકતામાંથી મળે છે. વ્યવહારથી એક ડગલું આગળ વધીને Displacementનો ઉપયોગ કરીને સર્જક ભાષા વડે કલ્પનાની સૃષ્ટિ ખડી કરી દે છે. અલ્પસંખ્ય ધ્વનિઘટકો હોવા છતાં duality of patterning દ્વારા ભાષા અસંખ્ય શબ્દો બનાવે છે. ધ્વનિના ઉપયોગ અંગેના સ્વયંસ્વીકૃત નિયમો ભાષામાં પ્રવર્તતા ન હોત તો શબ્દોની અસંખ્યતા

અવ્યવસ્થેય-Unmanagable બની જાત. ધ્વનિના સ્વયંસ્વીકૃત નિયમો ઉપરાંત accidental lexical gaps પણ ભાષામાં શબ્દોની સંખ્યાને મર્યાદામાં રાખે છે. આમ એક બાજુ શબ્દસંખ્યાને અંકુશમાં રાખનારું તંત્ર ભાષામાં જ વિદ્યમાન છે તો બીજી બાજુ લક્ષણા, વ્યંજનાવ્યાપારોથી તેમ જ રૂપકરચનાની પ્રક્રિયાથી અભિવ્યક્તિના ફલકને વિસ્તારવા જવાની ક્ષમતા પણ ભાષામાં છે, સર્જક ભાષાની આ શક્યતાઓને તાગતો હોય છે.

ભાષાને સાંસ્કૃતિક, સામાજિક પરિમાણ છે. શબ્દકોશ જોવાથી અને વ્યાકરણ જાણવાથી ભાષા શીખી શકાતી નથી. કહેવાય છે કે ભાષાને બોલાતી સાંભળીને પૂરી સમજી શકતા હોઈએ તો ભાષા કંઈક જાણી મનાય. બોલનાર જ્યારે શબ્દને બોલે છે ત્યારે એક તરફ એ શબ્દ પોતાના સમગ્ર ભાષાસંદર્ભની ભૂમિકા પર બોલાય છે; બીજી બાજુ ભાષક સમાજની સામાજિક-સાંસ્કૃતિક પશ્ચાદ્ભૂ પણ એ શબ્દ પાછળ ધબકતી હોય છે; ત્રીજી તરફ બોલનારની વૈયક્તિક પશ્ચાદ્ભૂ પણ એ શબ્દ પાછળ રહેલી હોય છે. મોહન, મોહનભાઈ, મોહનલાલ, ડૉ. મોહનલાલ મહેતા, મોહનિયો, શ્રી મહેતા, મહેતાભાઈ, મહેતાસાહેબ આ બધી એક જ વ્યક્તિ માટેની સંજ્ઞાઓ છે પણ એ સંજ્ઞાઓ જેને સ્થળકાળ સંજોગે, શ્રોતાવક્તાસંદર્ભે એ વ્યક્તિના નિર્દેશ ઉપરાંત બીજી અર્થચ્છાયાઓને પણ પ્રગટ કરે. વ્યાકરણ કહેશે 'તું' એકવચન છે અને 'તમે' બહુવચન છે. પરંતુ મોટી ઉંમરની કે ઊંચા હોદ્દાવાળી एक વ્યક્તિને માટે 'તમે' શબ્દ પ્રયોજાતો સંભળાશે. 'તું' 'एक' સિવાય ઊતરતી કોટિની વ્યક્તિનો, નાની ઉમ્મરની વ્યક્તિનો પણ અર્થ આપશે. ક્યારેક તે માત્ર તિરસ્કારનો જ વાચક બનશે. આમ વક્તા, શ્રોતા, સંજોગ, સંદર્ભ અનુસાર શબ્દનાં પ્રયોગ અને વિવક્ષામાં ફેરફાર થશે. ભાષાકુશળ ભાષક શ્રોતા, સંજોગ, સંદર્ભ અનુસાર શબ્દની પસંદગી કરશે, પદાન્વયોની રચના કરશે, એ રચનામાં પોતાના ઇષ્ટ કાકુને ભેળવશે. ભાષામાં તેને બોલનારી પ્રજાનાં લક્ષણો, સંસ્કારો, વિભાવનો, વલણો, ક્રિય.-પ્રતિક્રિયાની ધાટીઓ વગેરે મુદ્રિત થયાં હોય છે. ભાષાથી પરિચિત થનાર વ્યક્તિ એ ભાષા બોલનારી પ્રજાના અંતરંગનો પરિચય પામે છે. એ પ્રજા સાથેના વ્યવહારમાં સફળ રહેવા માંગનારે એની ભાષાનાં એ બધાં વૈશિષ્ટ્યોને આત્મસાત્ કરેલાં હોય તો સારું. એનાથી એના વ્યવહારને કીમતી મદદ મળે છે. કુશળતાથી ભાષાને પ્રયોજવા માગતો સર્જક ભાષાનાં એ બધાં વૈશિષ્ટ્યોને પ્રયોજવાની દક્ષતા કેળવતો હોય છે.

અર્વાચીન યુગમાં સર્જનાત્મક સાહિત્યના ક્ષેત્રે અવનવી દિશાઓ ખૂલી છે, વિવેચનક્ષેત્રે પણ નવાનવા અભિગમો વિકસ્યા છે. તે જ રીતે ભાષાની ભાષા તરીકેની ચર્ચાવિચારણા કરતું વિજ્ઞાન પણ વિકસ્યું છે. વાગ્ધ્વનિ પર આધારિત માનવીય પ્રત્યાયનતંત્ર તરીકે સમગ્ર ભાષાવ્યવસ્થાનું સંપૂર્ણ વિશ્લેષણ અને વર્ણન કરવાનો પડકાર અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાને ઝીલ્યો છે. કોઈપણ અટપટા યંત્રની જેમ ભાષા પણ ધ્વનિઘટક, રૂપઘટક, વાક્યાદિ ઘટકોની એક સુનિયંત્રિત, સુસંકલિત, નિયમબદ્ધ વ્યવસ્થામાંથી સાકાર બને છે. ભાષાની સમગ્ર વ્યવસ્થામાં એવા ઘટકોના વર્તનને અર્થનિરપેક્ષ રીતે કેવળ વસ્તુલક્ષી રીતે તપાસવાનો આત્યંતિક ઉપક્રમ થયો. આ મીકેનિસ્ટ અભિગમની સામે મેન્ટાલિસ્ટ અભિગમ આવ્યો. એણે ભાષાની ઉક્તિઓને અર્થસાપેક્ષ રીતે જોવાનો આરંભ કર્યો. બે ઉક્તિઓના બાહ્ય બંધારણો સરખાં હોવા છતાં તેમના અર્થ જુદા કેમ, બે ઉક્તિઓના બાહ્ય બંધારણો જુદાં હોવા છતાં તેમનું બંનેનું વક્તવ્ય એકસરખું કેમ તેવા પ્રશ્નો ઉઠાવીને તેણે ઉક્તિઓનાં બહારી અને ભીતરી બંધારણોનો વિમર્શ કર્યો. વાક્યના રૂપાંતરો અને ઉદ્ભાવનોને લગતા નિયમો તારવ્યા. ભાષાના વર્તનનો અભ્યાસ કરીને વિભાવિત કરેલા ભાષાના અમૂર્ત સામાન્ય માળખાને એક વિદ્વાને Langue તરીકે ઓળખાવ્યું; બીજા એક વિદ્વાને Linguistic Competenceના નામે એને મળતો ખ્યાલ રજૂ કર્યો. વાસ્તવમાં પ્રયોજાતી કે પ્રયોજાયેલી ભાષાને–ભાષાના પ્રગટ, સિદ્ધ રૂપને Paroleનું નામ અપાયું. લેંગ્વે બધા ભાષકો માટેનો સર્વસામાન્ય મૂલાધાર છે પણ દરેક ભાષકે અને સર્જકે આખરે તો પોતાનો Parole સાધવાનો રહે છે. વ્યક્તિ પોતીકી અભિવ્યક્તિને Paroleના રૂપે જ નિપજાવી શકે. ભાષામાં નિહિત રહેલી અસરકારકતાઓને દરેક ભાષક પોતાના ખપ અને ગજા પ્રમાણે ઉપયોગમાં લે છે. એ જ રીતે દરેક સર્જક પણ ભાષામાં રહેલી અસરકારકતાઓનો પોતાના સર્જનાત્મક હેતુઓ માટે વિનિયોગ કરે છે.

ભાષાવિજ્ઞાન ભાષાનો અભ્યાસ કરે છે અને સાહિત્ય ભાષાને ઉપયોજે છે, તો વિવેચન એ સાહિત્યનો વિમર્શ–અભ્યાસ કરે છે. ભાષાવિજ્ઞાનને તથા સાહિત્યને–બંનેને ભાષા સાથે નિસબત છે, તો શું ભાષાવિજ્ઞાને ભાષાનાં વિશ્લેષણ અને વર્ણન માટે નિપજાવેલી પદ્ધતિઓનો ઉપયોગ સાહિત્યના અભ્યાસ માટે ન થઈ શકે? સાહિત્યને સમજવા માટે એમાંની ભાષાને સમજવાનું આવશ્યક હોય તો એ ભાષાને સમજાવવા ભાષા-

વિજ્ઞાનને લેખે ન લગાડાય ? અમુક ઉક્તિઓમાં અમુક ગુણવાચક શબ્દ વિશેષણ તરીકે છે કે નામ તરીકે, સંખ્યાવાચક શબ્દ વિશેષણ તરીકે છે કે નામ તરીકે, વાકયનો પ્રયોગ કર્તરિ છે કે કર્મણિ, કોઈ એક વાકયમાં એકથી વધુ ભીતરી બંધારણો સંકુલિત થયાં છે કે એક જ ભીતરી બંધારણ વિશ્લિષ્ટ બનીને આવ્યું છે, એ વાકય કયા ભીતરી બંધારણમાંથી ઉદ્ભાવિત થતું સપાટી પરનું બંધારણ છે, એ વાકયનાં બીજાં કેટલાં ને કયાં કયાં રૂપાંતરો શકય છે, વાકયમાં પ્રયુક્ત શબ્દોના કોશનિર્દિષ્ટ અર્થો શા છે અને એ શબ્દો વાકયના સંદર્ભમાં કશી નવી અર્થવિષયક લાક્ષણિકતાઓ પ્રાપ્ત કરવા તરફ વળે છે કે કેમ, શબ્દોનાં Semantic components અને plus–minus features શાં છે, શબ્દોના ધ્વનિવિન્યાસની કશી નોંધપાત્ર વિશેષતાઓ છે કે કેમ–વગેરે રીતે કૃતિની વાચનાની વિચારણા કરીને તેની ભાષાકીય લાક્ષણિકતાઓનું વર્ણન કરી શકાય. કૃતિની વાચનામાં કેટલાં ને કયા પ્રકારના નામો, વિશેષણો, ક્રિયાવિશેષણો, ક્રિયાપદો, અવ્યયોનો ઉપયોગ થયો છે; કયા પ્રકારના શબ્દો કયાં કયાં કેટલી સંખ્યામાં પ્રયોજાયા છે; તેમનાં પ્રયોગાવર્તનનું સ્વરૂપ કેવું રહ્યું છે વગેરે વિશેની સ્થૂલ આંકડાકીય માહિતી વર્ગીકૃત કરીને રજૂ કરી શકાય. પણ તેને સાહિત્યતત્ત્વ સાથે કશો સંબંધ હોવાનું ભાગ્યે જ કોઈ પ્રમાણિત કરે. વાગ્ધ્વનિ પર આધારિત એક માનવીય પ્રત્યાયનતંત્રના વ્યવસ્થિત ઉપયોગના નમૂના તરીકે કૃતિની વાચના કેવી છે તેનું જ નિદર્શન કૃતિવાચનાની વ્યાકરણવિષયક લાક્ષણિકતાઓનો સંપૂર્ણ વર્ણન દ્વારા મળી શકે. એવા વર્ણનનો એથી વિશેષ કોઈ અર્થ સરતો નથી.

પરંતુ સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં, ખાસ કરીને કવિતામાં આપણે ઘણી વાર એવી ઉક્તિઓ જોઈએ છીએ કે જે તે કૃતિ જે ભાષાની હોય તે ભાષાની સામાન્ય પ્રણાલિકાઓનો ભંગ કરતી હોય છે. અરૂઢ શબ્દરચના કે સમાસરચના, શબ્દનો રૂઢિ કરતાં જુદા કાર્ય માટે ઉપયોગ, પદાન્વયમાં પરંપરાવિચ્છેદ છંદ અને ધ્વનિના વિનિયોગમાં નવીનતા, પરંપરાથી જુદા અર્થમાં શબ્દોનો પ્રયોગ, નવીન અલંકાર રચનાઓ વગેરે અનેક બાબતોને આપણે આના દાખલા તરીકે ટાંકી શકીએ. અન્યથા જે પ્રણાલિકાભંગ દુર્બોધતા કે કિલષ્ટતામાં, નરી અર્થહીનતામાં કે પ્રત્યાયનના સાવ અભાવમાં સરી પડે તે પ્રણાલિકાભંગ સર્જનાત્મક કૃતિમાં નવું, સમૃદ્ધ, આસ્વાદ્ય, કુતૂહલપ્રેરક, પ્રાણવાન ભાષાબળ બનીને આવે છે. ત્યાં તે સહૃદયને માટે દુર્બોધ કે

ક્લિષ્ટ બનવાને બદલે નવી ભાવદિશા ઉઘાડનારો સબળ ભાષાકીય ઉન્મેષ બનીને આવતો વરતાય છે. જડ વ્યાકરણી માટે ભલે એ મૂર્તિભંજન હોય; સહૃદય માટે તે નવું શિલ્પવિધાન છે. ભાષા પોતાને ભાંગીને પોતાનામાંથી જ પોતાનો નવો ઘાટ ઘડે છે ત્યારે તે તાજાં વીક્ષણોને, નવાં સંવેદનોને પ્રગટાવવા સક્ષમ બને છે. એની ફરી ફરીને વંધ્ય બનતી કૂખને ફરી ફરીને ફલાવવી પડે છે. કૃતિમાં ઉલ્લંઘન થતું હોવા છતાં કૃતિવાચનાનું પ્રત્યાયન ખોટકાતું નથી બલ્કે વધુ અસરકારક બને છે. એનો અર્થ એ થયો કે સાહિત્યના અભ્યાસીએ ભાષાવિજ્ઞાનની પદ્ધતિઓને લેખે લગાડીને કૃતિનો માત્ર વાચના તરીકે અભ્યાસ કરીને અટકવાનું નથી પણ કૃતિનો એક અભિવક્તવ્ય (discourse) તરીકે પણ અભ્યાસ કરવાનો છે અહીં એને ભાષામાં થયેલા નવા પ્રયોગો, નવાં પ્રસ્થાનો, વિચલનોનો તુલનાત્મક નિર્ણય કરવા માટે ભાષાની સ્થાપિત પ્રણાલિકાઓનો ખ્યાલ રાખવાનો આવશે જ.

આપણાં પરંપરાગત વ્યાકરણો આપણી વ્યવહારપ્રણીત ભાષાના સ્વરૂપને સમજાવે છે. એ વ્યાકરણોનો વ્યાપ એ વ્યવહારપ્રણીત ભાષાના પરિઘ સુધીનો હોય છે. સર્જક એ પરિઘને ચાતરે છે. તો શું વ્યાકરણ પણ પોતાની પૂર્વનિબદ્ધ સીમાને ઓળંગીને નવતર ભાષાપ્રયોગો, પ્રયોગવક્રતાઓના ખુલાસા આપવા સુધીની ક્ષમતા વિસ્તારી ના શકે ? જો આમ થાય તો આપણને એક એવું વ્યાપક વ્યાકરણ પ્રાપ્ત થાય જે વ્યવહારપ્રણીત તેમ જ સાહિત્યપ્રણીત એમ બંને ભાષાસ્તરોની લાક્ષણિકતાઓના ખુલાસા આપવાનું યુગપત્ સામર્થ્ય ધરાવે. પરંતુ આમ બનવું શક્ય નથી, કારણ કે કૃતિમાં સધાયેલા વિચલનને તેની સાભિપ્રાયતા ને સફળતા તેના સંદર્ભમાંથી મળી રહે છે. આ સંદર્ભ વ્યવહારના સંદર્ભથી જુદો છે; એ કૃતિ પૂરતો વિશિષ્ટ છે. કૃતિની સમાપ્તિ સાથે એ સંદર્ભ પૂરો થાય છે અને એ સંદર્ભ પૂરો થતાંની સાથે એમાંના વિચલનની મૂલ્યવત્તા ને સાભિપ્રાયતા પણ પૂરી થઈ જાય છે. જો સર્જક એક પ્રયોગવક્રતા સાધે છે તો એને પ્રાણપૂર્વક જીવવા માટે એક આબોહવાનું પણ તે કૃતિના સંદર્ભ રૂપે નિર્માણ કરે છે. સંદર્ભ અને પ્રયોગવક્રતા એ બંને એકબીજાને અવિયોજ્ય રૂપે sustain કરે છે. આથી દરેક સર્જનાત્મક કૃતિને તેનું પોતાનું આગવું વ્યાકરણ હોય છે એમ કહેવાય છે. આ વ્યાકરણ કૃતિએ કૃતિએ વિશિષ્ટ હોવાનું અને તેથી એ સામાન્ય વ્યાકરણથી જુદું પડવાનું; અને તેથી સામાન્ય વ્યાકરણ સાથે કૃતિગત વ્યાકરણો એકરૂપ બની શકવાનાં નહીં.

કૃતિમાં પ્રયોગવક્રતાઓ, વિચલનો કે પ્રણાલીભંગો દ્વારા જ સર્જકતા પ્રગટ થઈ શકે એમ કહેવાનો અહીં આશય નથી. વિચલનોનું માત્ર વિચલનો તરીકે કદાચ કશું મૂલ્ય નથી. તેમણે પોતાની રસક્ષીયતા (aestheticity)ને અને એ દ્વારા કૃતિમાંની તેમની કલાગત સમર્થકતાને, અપરિહાર્યતાને સિદ્ધ કરી આપવી જોઈશે. માત્ર નવા પ્રયોગોનો દેખાડો કરવા કે શોખ પોષવા એમનો આશરો લેવાય તો તે નિરર્થક નીવડે. એ જ રીતે વિચલનોનો આશરો લેવાયો ન હોય તો પણ કૃતિ કલાત્મક, રસાવહ બની શકી હોય એવા દાખલા પણ મળી રહે. આમ ભાષાવિજ્ઞાન કૃતિને કલાકૃતિ તરીકે પામવાનું અંતિમ સાધન નથી; છતાં અંતિમ તબક્કે પહોંચવા માટેના એક મહત્ત્વના પ્રારંભિક સોપાન તરીકે ભાષાવિજ્ઞાનની સેવા ઉપયોગી નીવડી શકે એવો સધિયારો બેધડક લઈ શકાય.

સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન*

પ્રમોદકુમાર પટેલ

સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન એ બે વિષયો વચ્ચે આપણા યુગમાં જુદા જુદા સ્તરે નિકટના સંબંધો સ્થપાતા રહ્યા છે; એટલું જ નહિ, બંને વિષયો વત્તેઓછે અંશે પરસ્પરને પ્રકાશિત અને પ્રભાવિત કરતા રહ્યા છે, દેખાતું છે કે બંનેને માનવચિત્ત જોડે ગાઢ નિસ્બત રહી છે. સાહિત્યકૃતિ સૌ પ્રથમ અને અંતે તો કોઈ ને કોઈ માનવચિત્તની સરજત છે; વારવાર માનવચિત્તનાં ગહન રહસ્યોનો તાગ લેવાનું તે તાકે છે; અને ભાવકના ચિત્ત પર તેની સીધી અસર પડે જ છે. બીજી બાજુ મનોવિજ્ઞાન પણ માનવચિત્તના બંધારણનો અને તેના ભિન્ન ભિન્ન વ્યાપારોનો જ અભ્યાસ કરવા પ્રવૃત્ત થયું છે. એટલે એ બે વચ્ચે સહજ જ માર્મિક અનુસંધાન રહ્યું હોવાનું સમજાય.

પણ એ બંને વચ્ચેના આંતરસંબંધો સ્પષ્ટ કરવાનું એટલું સરળ નથી. સાહિત્યની કૃતિ માનવચિત્તની વિશિષ્ટ એવી સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિનું પરિણામ છે; ચિત્તની એક સ્વાયત્ત અને સ્વસંચાલિત પ્રવૃત્તિ લેખે એનું અસાધારણ મહત્ત્વ છે. અને આવી વિરલ ચૈતસિક ઘટના ઘણે અંશે તાર્કિક વિશ્લેષણમાં પકડી શકાતી નથી. બીજી બાજુ, મનોવિજ્ઞાનનો ઉપક્રમ એક ચોક્કસ વિજ્ઞાન બનવા તરફનો રહ્યો છે, અને એ માટે એ સતત વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિઓ અને ઓજારોનો પુરસ્કાર કરતું રહ્યું છે. માનવચિત્ત જેવી વસ્તુને, ચોક્કસ વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાંતોમાં ઘટાવી આપવાના તેના પ્રયત્નો રહ્યા છે.

*'આકાશવાણી', વડોદરાના સૌજન્યથી. તા. ૭-૬-૮૧ ના દિવસે રજૂ કરેલા આ વિષયનો વાર્તાલાપ અહીં વિસ્તારીને રજૂ કર્યો છે.

મતલબ, સાહિત્ય સર્જન અને મનોવિજ્ઞાનની ગતિવિધિઓ નિરનિરાળી રહી છે. અને, એટલે જ, પરસ્પરના સંબંધો અને પ્રભાવોને લગતા પ્રશ્નો, પહેલી નજરે દેખાય છે, તેથી અનેક ગણા અટપટા અને મુશ્કેલ પુરવાર થયા છે.

એક સુવ્યવસ્થિત વિજ્ઞાન લેખે મનોવિજ્ઞાન આધુનિક સમયમાં ઝડપથી ખેડાવા લાગ્યું એ ખરું, પણ માનવચિત્તની અકળ શક્તિઓને ઓળખવાના પ્રયત્નો તો ઘણા પ્રાચીન સમયથી આરંભાયા દેખાય છે. અનેક કવિઓ, કલાકારો અને લેખકો માનવ સંસ્કૃતિના આરંભકાળે ચિત્તનાં ગહનતમ રહસ્યો તાગવા સક્રિય બન્યા હતા, એમ દેખાશે. સોફોક્લિસની પ્રસિદ્ધ ટ્રેજેડી 'ધ ઈડિપસ કિંગ,' વ્યાસનું મહાકાવ્ય 'મહાભારત,' શેઇક્સ્પિયરની 'હેમ્લેટ' આદિ ટ્રેજેડીઓ, અને સર્વેન્ટિસની કથા 'ડોન કિહોટે'–એ સર્વનાં માનવમનનાં રહસ્યો મૂર્ત થયાં જ છે. કેવળ આંતરસૂઝથી એ મહાકવિઓએ અને લેખકોએ માનવચિત્તનાં ગૂઢસંચલનો અને સંઘર્ષોનો તાગ મેળવ્યો હતો. આ સદીના આરંભકાળે ફ્રોયડે અચેતનનો અને તેની સાથે સંયુક્ત ઈડિપસ આદિ ગ્રંથિઓનો ખ્યાલ પ્રતિષ્ઠિત કર્યો તે પહેલાં અસંખ્ય કવિઓ અને કલાકારોએ મનના અંધારિયા ખંડની ઓછી વત્તી ઝાંખી કરી હતી જ. અને અચેતનની પ્રતિષ્ઠા કરનાર ફ્રોયડ પોતે પણ આવી કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓમાંથી પ્રેરણા પામ્યા હતા. પોતાના સિત્તેરમા જન્મદિવસની ઉજવણીના પ્રસંગે ફ્રોયડે વિનીતભાવે નિવેદન કર્યું હતું કે અચેતન એ કંઈ મારી પોતાની ખોજ નથી; ઘણા લાંબા સમય પર સાહિત્યકારોએ એની ખોજ કરેલી જ હતી. મેં તો એની તપાસ કરવાની માત્ર વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ શોધી આપી છે એટલું જ.

એટલે, ફ્રોયડની મનોવૈજ્ઞાનિક ખોજમાં કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓ–વિશેષતઃ 'ઈડિપસ ધ કિંગ અને 'હેમ્લેટ' જેવી અનન્ય કૃતિઓ તેમને પ્રેરક બની હોય એમ સમજાય છે. ઈડિપસ ગ્રંથિના તેમના ખ્યાલને એમાંથી પુષ્ટિ મળી હશે, એમ માનવાને કારણ છે.

મનોવિજ્ઞાન આજે અનેક સિદ્ધાંતો અને વિચારધારાઓમાં ફેલાઈ ચૂક્યું છે. ફ્રોયડ અને તેમના આરંભકાળના શિષ્ય યુંગની અચેતનની વિચારણાઓ પછી તો મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં વર્તનવાદ, જેસ્ટાલ્ટ જેવા અનેક વાદો ઉદ્ભવ્યા. પણ સાહિત્યના સર્જન અને વિવેચન પર સંભવતઃ ફ્રોયડ અને યુંગની વિચારણાઓ, તેમાંયે વિશેષતઃ ફ્રોયડની વિચા-

રણાઓ વધુ પરિણામકારી નીવડી છે. અલબત્ત, ફ્રોયડની મુખ્ય નિસ્બત તો અચેતનની ગ્રંથિઓ અને મનોરુગ્ણતાના સાથે રહી છે. મનોરુગ્ણતાના દર્દીઓ સાથે તેમણે પ્રત્યક્ષ કામ કર્યું હતું, અને અચેતનના પ્રાતના આદિમ્ આવેગો, અવરુદ્ધ ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓ અને મનોરુગ્ણતાની ગ્રંથિઓનો તાગ મેળવવા તેમણે મનોવિશ્લેષણની આગવી પદ્ધતિ નિપજાવી કાઢી હતી. એ રીતે મનોરુગ્ણતાની ચિકિત્સાના પ્રશ્નોએ જ તેમનું વિશેષ ધ્યાન રોકયું હતું. કળાનિર્માણ કે સર્જનની પ્રવૃત્તિ વિશે વિચારસરણિ રજૂ કરવાનું તેમનું ઝાઝું વલણ નહોતું. છતાં કળાનિર્માણ અને કલાકારના મનોગત વિશે તેમણે થોડીક, પ્રાસંગિક કહેવાય તેવી, ચર્ચા કરેલી છે. આજે એ ચર્ચામાં ઘણું બધું વિવાદાસ્પદ લાગશે. હકીકતમાં, કળાનિર્માણ વિશે વધુ સંગીન, વધુ દષ્ટિસંપન્ન, અને વધુ પ્રસ્તુત વિચારણા તો યુગ પાસેથી મળી. અને, છતાં સમગ્રતયા આધુનિક સાહિત્યના સર્જનવિવેચન પર વધુ પ્રભાવ તો ફ્રોયડનો રહ્યો દેખાય છે.

ફ્રોયડના મતે કલાકારનું જગત એ તેના દીવાસ્વપ્ન જેવું, એક આભાસી જગત છે. એમાં તેના અચેતનની અતૃપ્ત ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓની પૂર્તિ થાય છે ત્યારે પોતાના (કે પોતાનાં મિત્રો) પૂરતું એક કાલ્પનિક જગત રચી લે છે. કલાકાર પણ આવું જ એક કાલ્પનિક જગત ઉપજાવી કાઢે છે. ફ્રોયડ એ વાતથી સભાન છે કે જે લેખકો પુરાણકથાઓ દંતકથાઓ કે ઐતિહાસિક વૃત્તાંતોને પોતાની વર્ણ્યસામગ્રી તરીકે સ્વીકારે છે, તેમના સંદર્ભે ઇચ્છાપૂર્તિનો સિદ્ધાંત એટલો પ્રસ્તુત ન બને; પણ જે કવિઓ અને લેખકો કેવળ કલ્પનાનું જગત રચે છે, તેમની રચનાઓમાં એ સિદ્ધાત પ્રસ્તુત રહે છે જ. વળી, એક તબક્કે ફ્રોયડે કલાકારનું ચિત્ત મનોરુગ્ણતાની કોટિનું સંભવે છે કે મનોરુગ્ણતાનાં જ વધુ લક્ષણો ધરાવે છે એમ પ્રતિપાદિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. જો કે બીજા સંદર્ભે કલાકારની રૂપનિર્માણની વિશિષ્ટ શક્તિનો નિર્દેશ તેમણે કર્યો છે. પણ એકંદરે તેમણે કલા વિશે જે કંઇ કહ્યું તેમાં સર્જકતા અને રૂપનિર્મિતિના પ્રશ્નો ગૌણ બની ગયા દેખાય છે.

યુંગ આમ તો ફ્રોયડનો આરંભકાળનો શિષ્ય હતો. પણ ફ્રોયડની અચેતન વિશેની વિચારસરણિ જોડે પૂરો સહમત ન બની શકયો. એટલે સામૂહિક અચેતનનો વિશિષ્ટ સિદ્ધાંત તેમણે વિકસાવ્યો. ફ્રોયડને અભિમત અચેતન મુખ્યત્વે જાતીય આવેગ અને જાતીય સંચલનોનો સંકુલ હતો.

વ્યક્તિનાં અંગત રૂપનાં સંવેદનો સંચલનો કે સંઘર્ષોનો એ પ્રાંત હતો. યુંગે અચેતનના નિમ્ન સ્તરે, અંગત કે વૈયક્તિક સંવેદનાથી મુક્ત, વ્યાપક માનવજાતિના 'સામૂહિક અચેતન'ની ભૂમિકા બતાવી. તેમનો આ સિદ્ધાંત 'સામૂહિક અચેતન' (Collective uncoscious) તરીકે ઓળખાવવામાં આવ્યો છે. સામૂહિક અચેતનના સ્તરે 'આદ્યરૂપો' (archetypes) આદિમ કલ્પનો રૂપે પડ્યાં હોય છે. એક જ તરેહના અનંત અનુભવોમાંથી શેષ રહેલા એ સંસ્કારો છે અને ચિત્તના બંધારણમાં એ સહજ રીતે ઊતરી આવ્યા હોય છે. યુંગનો આદ્યરૂપો વિશેનો આ વિશિષ્ટ ખ્યાલ, આપણે આગળ જોઈશું કે, આધુનિક વિવેચનમાં અમુક અંશે સમર્પક બની રહ્યો છે.

ફ્રોયડની તુલનામાં યુંગનો કલાવિચાર વધુ યથાર્થ અને અર્થસભર દેખાય છે. સર્જક એક મનોરુગ્ણ દશાનો માનવી છે. અને તેની સૃષ્ટિ કેવળ અધૂરી ઇચ્છાઓની પૂર્તિ છે, એ ફ્રોયડનો વિચાર તેમને સમાધાનકારી નીવડ્યો નથી. કલાકૃતિના નિર્માણમાં સર્જકચિત્તના અતિ જટિલ વ્યાપારો કામ કરી રહ્યા હોય છે, અને હેતુપૂર્વક સભાનપણે એમાં રૂપનિર્માણની પ્રવૃત્તિ ચાલે છે એ હકીકત વિશે તેઓ પૂરેપૂરા સભાન હતા અને એટલે જ સર્જક ચિત્ત અને સર્જનાત્મક કૃતિના બંધારણના પ્રશ્નો, ઉપલક નજરે દેખાય તેથી અનેક ગણા અટપટા સંભવે છે એમ તેઓ નોંધે છે.

આરંભકાળમાં ફ્રોયડની મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિનો સ્વીકાર કરી ચાલનારા અનેક અભ્યાસીઓએ પ્રસ્તુત સાહિત્યકારની કૃતિ કે કૃતિઓમાંથી તેના અચેતનની ગ્રંથિઓનું અતિ સરળતાથી તારણ કાઢવાની વૃત્તિ સેવી હતી. એ જ રીતે લેખકના ચિત્તની ગ્રંથિઓ વિશેની જાણકારી તેમની સાહિત્યકૃતિઓના મર્મ ઉકેલતા તેમણે સીધેસીધી ખપમાં લીધી હતી. પણ આ જાતના અભિગમો કર્તા કે કૃતિ વિશે ગેરસમજ ઊભી કરે છે, એમ યુંગ જોઈ શક્યા હતા. યુંગ અલબત્ત જાણતા હતા કે કલાકૃતિ અને તેના સર્જક વચ્ચે નિકટનો સંબંધ છે, અને બંને પરસ્પરાલંબી છે અને છતાં કલાકૃતિના સંવેદન વિશ્વમાંથી સરળ રીતે કર્તાનું મનોગત પ્રમાણવાનો પ્રયત્ન એટલો જ જોખમી છે, જેટલો કર્તાના અચેતન વિશેના ખ્યાલો પરથી કૃતિના રહસ્યને પામવાનો પ્રયત્ન. એ બેની વચ્ચે કાર્યકારણનો સંબંધ સ્થાપવાનું અત્યંત મુશ્કેલ છે.

યુંગના મતે કવિની ગહન સંવેદનામાં સામૂહિક અચેતનનું અનુસંધાન

રહ્યું હોય છે. આખીય માનવજાતિએ અનુભવેલાં આદરૂપોનો એમાં સહજ પ્રવેશ થઈ જાય છે. કવિનું સંવેદન એ રીતે તેનું વ્યક્તિગત સંચલન ન રહેતાં આખી માનવજાતિનું સ્પંદન બની રહે છે. નોંધપાત્ર મુદ્દો એ છે કે તેઓ કાવ્યરચનામાં 'અંગત' તત્ત્વોનો લોપ કરવાનો આગ્રહ સેવે છે. વૈયક્તિક ઊર્મિઆવેગોથી અળગા બની કવિએ આખી માનવજાતિના અંતરનું રહસ્ય પ્રગટ કરવાનું છે એમ તેઓ કહે છે. એલિયટની જેમ તેઓ પણ કેવળ લાગણીમાં જીવતા માનવીથી કાર્યસર્જનમાં પ્રવૃત્ત થતા તેના ચેતોવ્યાપારને એક અલગ સ્વાયત્ત ઘટના રૂપે નિહાળે છે. ' In his capacity of artist he is neither auto-erotic, nor hetero-erotic, nor erotic in any sense. He is objective and impersonal even inhuman – for as an artist he is his work, and not a human-being.' આમ યુંગની વિચારણામાં ફ્રોયડના વિચારોને સમર્થ ઉત્તર મળી જાય છે.

આધુનિક મનોવિજ્ઞાનના, વિશેષ કરીને ફ્રોયડની વિચારણાના પ્રભાવ નીચે સર્જકતાની વિભાવના બદલાતી દેખાશે. પ્લેટો એમ માનતો કે કવિ ઉન્માદની દશામાં કાવ્યરચના કરે છે. વર્ડ્ઝવર્થ શેલી જેવા રોમેન્ટિક કવિઓએ કવિતાનો ઉગમ દિવ્ય પ્રેરણામાં જોયો હતો. ફ્રોયડના મનોવિજ્ઞાન સાથે સાહિત્યકૃતિનો સ્રોત અચેતનની ગ્રંથિઓમાં જોવાના પ્રયત્નો શરૂ થયા. અચેતનની અવરુદ્ધ ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓ ચેતન પર ભારે ભીંસ લાવે ત્યારે વ્યક્તિ મનોરુગ્ણ દશામાં ધકેલાય. પણ મનોરુગ્ણ વ્યક્તિ પોતાની અવરુદ્ધ ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓને રૂંધનારાં તત્ત્વોની ખોજ કરી શકે, તો મનની ગુમાવેલી સ્વસ્થતા તે ફરીથી સિદ્ધ કરી શકે. ફ્રોયડના મતે સાહિત્યની પ્રવૃત્તિ એક રીતે મનોસ્વાસ્થ્ય લાવનારી પ્રવૃત્તિ છે. ચિત્તના ગહનતર સ્તરની ગ્રંથિઓ ભેદવામાં એ સહાયક નીવડી શકે છે. આમ સર્જકતાનો સ્રોત હવે ઊર્ધ્વલોકની પ્રેરણામાંથી નહિ, અરાજકતા અને અંધારભર્યા અચેતનમાં શોધી બતાવવામાં આવ્યો. સાહિત્યકારને સાહિત્યરચના અર્થે જે બળ પ્રેરી રહ્યું છે તે કોઈ આકાશી વસ્તુ નહિ, તેના સમગ્ર વ્યક્તિત્વના હાર્દમાં પડેલું સજીવ તત્ત્વ છે. સર્જકચિત્તને ઊંડે ઊંડે ડૂંખી રહેલી એ કોઈ ગ્રંથિ હોય, ચેતન અચેતનનો સંઘર્ષ હોય, કોઈક અપરાધબોધ, પશ્ચાત્તાપ, કે એવી બીજી ધૂંધળી લાગણી હોય. ગમે તે તત્ત્વ સંચાલક બળ બન્યું હો, સર્જકના અચેતનમાં તેના અણસાર મળી શકે.

અને આ રીતે, સર્જનપ્રક્રિયા વિશે આધુનિક યુગના કવિઓ, કલાકારો અને ચિંતકોએ પણ જે જાતઅહેવાલો રજૂ કર્યા તેમાં અચેતનનો સ્વીકાર તરત ધ્યાન ખેંચે છે.

સર્જનપ્રક્રિયાની સાથોસાથ સર્જકોનું મનોગત તાગવાની પ્રવૃત્તિને વેગ મળ્યો. ફ્રોયડે પોતે વિખ્યાત કલાકાર લિયોનાર્દો દ વિન્ચિની સર્જકપ્રતિભાને સમજવાનો સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે. લિયોનાર્દોએ છેક નાનપણમાં ગીધ પંખીને લગતી એક વિચિત્ર ફેન્ટસી પ્રત્યક્ષ કર્યાનું નોંધ્યું છે. ફ્રોયડે તેમની એ ફેન્ટસીનું પોતાની આગવી મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિએ અર્થઘટન કર્યું, અને તેમના અચેતનમાં પડેલી માતૃપરક ગ્રંથિઓનો ખ્યાલ બાંધી આપ્યો. જો કે પાછળથી એરિક ન્યૂમેને આ ફેન્ટસીનું ફ્રોયડના આ જાતના અર્થઘટનથી ભિન્ન અર્થ-ઘટન કરી આપ્યું. તેમણે યુંગના આદ્યરૂપોના સિદ્ધાંતમાં એને ઘટાવી આપી. ફ્રોયડે જ્યાં માતૃપરક ગ્રંથિનું તત્ત્વ જોયું ત્યાં એરિક ન્યૂમેને 'મધર આર્કિટાઈપ્સ'નું તત્ત્વ શોધી આપ્યું. ફ્રોયડે દોસ્તોએવ્સ્કીના મનોગતને તાગવાનો પ્રયત્ન પણ કર્યો છે. દોસ્તોએવ્સ્કીના કથાસાહિત્યમાંથી તેમ તેમનાં અન્ય લખાણોમાંથી પુરાવાઓ મેળવી તેમના ચિત્તમાં પડેલો અપરાધ-ભાવ અને તેની સાથે સંલગ્ન બીજી ગ્રંથિઓની પણ તેમણે તપાસ કરી. શેઈક્સ્પિયરના 'હેમ્લેટ'માં ઇડિપસ ગ્રંથિનો સંકેત તેમણે વાંચ્યો હતો જ. ફ્રોયડનો આ સંકેત ઉપાડી લઈ પાછળથી અર્ન્સ્ટ જોન્સે હેમ્લેટમાં પડેલી ઇડિપસ ગ્રંથિનું વિસ્તૃત સ્પષ્ટીકરણ કરી આપ્યું. એટલું જ નહિ, મૂળ શેઈક્સ્પિયરના ચિત્તમાં ગહન સ્તરે આવી ગ્રંથિ પડી હતી એવી ધારણા પણ રજૂ કરી. ફ્રોયડે નિપજાવેલી મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિએ (અને પછીથી મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિઓ જુદી જુદી દિશામાં વિકસતી રહી દેખાય છે) પછીથી બીજા અનેક સર્જકોના અચેતનને તાગવાની પ્રવૃત્તિ વિકસતી રહી છે. એ પૈકી એડગર એલન પો, બ્લેઈક, બોદલેર, કાફ્કા, યિટ્સ, લોરેન્સ જેવા સર્જકોના અભ્યાસો વિશેષ ધ્યાન રોકે છે. ફ્રોયડ પહેલાં ય પાશ્ચાત્ય જગતમાં સાહિત્યકારોનાં નાનાંમોટાં જીવનચરિત્રો લખાયેલાં. તેમાં ચરિત્ર-લેખકોએ પોતાને પ્રાપ્ત સાધનોની મદદથી ચરિત્રનાયકના જીવનકવનને પ્રેરનારાં આંતરિક બળોને સમજવાના પ્રયત્નો કર્યા હતા. હવે મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિ પ્રાપ્ત થતાં વધુ કાર્યક્ષમ ઓજાર હાથમાં આવ્યું હોય, એમ અભ્યાસીઓને લાગ્યું. કાફ્કા યિટ્સ આદિની સાહિત્યસૃષ્ટિના મર્મકોષોમાં તેમની અચેતન ગ્રંથિઓ

પ્રવેશી ચૂકી છે, એમ બતાવવાના પ્રયત્નો હવે શરૂ થયા. પણ આ પ્રકારનાં અધ્યયનોને એની દેખીતી મર્યાદા સંભવે છે. એક સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત રચના તરીકે કૃતિ જે કંઈ વિશિષ્ટ રહસ્ય ધરાવે છે, તેનો ખુલાસો આવા મનોવિશ્લેષણથી ભાગ્યે જ મળી શકે. કૃતિના રહસ્યમાં એના સર્જકના અચેતનની ગ્રંથિ કે સંઘર્ષનું રૂપાંતર થઈ ચૂક્યું હોય છે. કૃતિના પ્રેરક બળ સમી ગ્રંથિ કે સંઘર્ષ બહુ બહુ તો કાચી સામગ્રીનો એક અંશ બની શકે. એટલે સમગ્ર કૃતિના 'અર્થ'ને આવી કોઈ ગ્રંથિ કે સંઘર્ષના ખ્યાલમાં ઘટાવી આપવાની પ્રવૃત્તિ સાચી દિશાની નથી. કૃતિના વિવેચન-મૂલ્યાંકનની દૃષ્ટિએ આવી સામગ્રી અપ્રસ્તુત બની રહે છે.

ફ્રોયડના મનોવિશ્લેષણના ખ્યાલો પાશ્ચાત્ય જગતમાં ઘણા ક્રાંતિકારી નીવડ્યા દેખાય છે. સાહિત્યમાં વર્ણ્યવિષય તરીકે હવે અચેતનની સંકુલ ગ્રંથિઓનો સ્વીકાર કરવાનું વલણ જન્મ્યું. કાફ્કા જેવા વિલક્ષણ સર્જકે સંપ્રજ્ઞપણે પોતાના અચેતનના સંઘર્ષોને મૂર્તિમંત કરવાની પ્રવૃત્તિ કરી. અલબત્ત, ફ્રોયડની વિચારણાઓને સીધેસીધી લાગુ પાડી આપવાના પ્રસંગો કદાચ ઘણા ઓછા હશે. પણ ફ્રોયડના મનોવિજ્ઞાને જે નવું 'કલ્ચર' જન્માવ્યું તેના વાતાવરણમાંથી અનેક સર્જકોએ પ્રેરણા મેળવી જણાય છે. ઍબ્સર્ડ નાટકોના મૂળમાં પણ અનેક વાર અચેતન સ્તરની સંકુલતાને પ્રતીકાત્મક રૂપ આપવાની વૃત્તિ જ રહેલી જોઈ શકાશે. સર્રિયલ કાવ્યની વિભાવના પાછળ પણ અચેતનના આંતરપ્રવાહોને યથાર્થ રૂપમાં પામવાની વૃત્તિ રહી છે. એમ કહી શકાય કે અચેતનના ખ્યાલની પ્રતિષ્ઠા થતાં કથાસાહિત્યમાં પાત્રની વિભાવના પણ અમુક અંશે બદલાવા પામી. તે સાથે જ રચનાસંવિધાન અને ભાષાશૈલીના સ્તરે પણ વત્તીઓછી અસર પડી. અચેતનને મૂર્ત રૂપમાં તાગવાને કલ્પનો પ્રતીકો અને પુરાણ-કથાઓ જેવાં સાધનો વ્યાપક ઉપયોગમાં લેવામાં આવ્યાં. જોયસની કૃતિ 'યુલિસિસ' અને કાફ્કાની 'ધ કાસલ' જે પ્રકારનું સ્વપ્નસદૃશ વિશ્વ છતું કરે છે. અને એમાં જે પ્રકારની પ્રતીકલક્ષી કથનરીતિનો વિનિયોગ થયો છે, તેની પાછળ ફ્રોયડવાદનો પ્રત્યક્ષ નહિ તો પરોક્ષ પ્રભાવ હોવાનું સ્પષ્ટ સમજાય છે. આ સદીના કથાસાહિત્યમાં પછીથી 'ચેતનધારા' અને 'આંતરિક ઍકોક્તિ' તરીકે પ્રયોજાયેલી વિશિષ્ટ રચનારીતિઓ પણ, આથી કંઈક ભિન્ન પણ મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારણાઓથી જ પ્રેરાયેલી છે.

મનોવિશ્લેષણની પદ્ધતિ સાહિત્ય કૃતિના 'અર્થ' ઉકેલવાના કાર્યમાં

એક મહત્ત્વનું ઓજાર બની રહી. જૂની નવી રહસ્યાવૃત કૃતિઓનું હાર્દ પામવા આ પદ્ધતિ ધીમે ધીમે વ્યાપક બનતી ગઈ. હેમ્લેટ પોતાના પિતાના ખૂનનો બદલો લેવામાં વિલંબ કેમ કરી રહ્યો હતો એ વિશે ગઈ સદીના અંત ભાગ સુધીમાં કેટલાક અભ્યાસીઓએ પોતપોતાની રીતે ખુલાસાઓ આપવાના પ્રયત્નો કર્યા હતા. પણ તે એટલા સમાધાનકારી નહોતા નીવડયા પણ અર્નેસ્ટ જોન્સે હેમ્લેટના પાત્રમાં ઇડિપસ ગ્રંથિનો ભેદ ઉકેલી આપ્યો; તે સાથે એ રહસ્યમય પાત્રનું અને નાટયકૃતિનું પણ હાર્દ ખુલ્લું થઈ જતું લાગ્યું. ચાર્લ્સ નાઈડરે કાફકાની રચના 'ધ કાસલ'ની સ્વપ્નસદશ રૂપ-રચનાનું અને તેના ભાગ રૂપે કૃતિમાં ગૂંથાયેલાં કિલ્લો દેવળ ચેપલ બારી બારણાં તિરાડ લાકડી દાંત ચુસ્ત ગણવેશ મીણબત્તી જેવાં અસંખ્ય પ્રતીકોનું ફ્રોયડવાદના પ્રકાશમાં અર્થઘટન કરી આપ્યું, અને એ સાથે એ કૃતિ કંઈક પારદર્શી બની રહી. આલ્ફ્રેડ બૂથ કટનર નામના વિદ્વાને લોરેન્સની પ્રસિદ્ધ કથા 'સન્સ ઍન્ડ લવર્સ'નાં મુખ્ય પાત્રો પૈકી મિસિસ મોરેલ અને તેના પુત્ર પોલના સંબંધોને માતૃપરક ગ્રંથિના પ્રકાશમાં સ્પષ્ટ કરી આપ્યા; નોર્મન હોલેન્ડે ફ્રોસ્ટની એક અતિ દુર્બોધ લાગતી કાવ્યકૃતિ 'મેન્ડિંગ વૉલ'નું, એક શૈશવકાલીન ફેન્ટસીનો આધાર લઈ, માર્મિક અર્થઘટન કર્યું.

સાહિત્યવિવેચનમાં મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારણાઓનો કદાચ સૌથી વધુ સમર્થ વિનિયોગ મિસ બૉદકિનના 'The Archetypal Patterns in Poetry' ગ્રંથમાં જોવા મળ્યો. પાશ્ચાત્ય કવિઓમાંથી અનેક દૃષ્ટાંતો લઈ તેમણે તેમાં યુંગને અભિમત એવા આદ્યરૂપો (archetypes) તારવી આપ્યાં. મિસ બૉદકિન પોતે કોઈ વ્યવસાયી મનોવૈજ્ઞાનિક નથી, તેમ સક્રિય વિવેચક પણ નથી. આ વિશેનું ઊંડું અધ્યયન તેમણે કેવળ સાહિત્યપ્રીતિથી જ ઉપાડયું હતું. તેમણે બે રીતે તપાસ ચલાવી છે. એક રીત એ કે એક જ કૃતિમાં નિહિત રહેલાં વિવિધ આદ્યરૂપોની વિગતે શોધ કરવી; એ માટે કૉલેરિજની પ્રસિદ્ધ કૃતિ 'The Ancient Mariner' તેમણે પસંદ કરી છે. બીજી રીત એ કે, જુદા જુદા સમયના કવિઓમાં મૂળનું એક આદ્યરૂપ કેવા વિશિષ્ટ આવિર્ભાવો સિદ્ધ કરે છે, તેની તપાસ કરવી. એ માટે હોમર દાન્તે વર્જિલ મિલ્ટન જેવા કવિઓએ પોતાનાં નારી પાત્રોમાં નારીના મૂળ 'આદ્યરૂપ'ને કેવી રીતે વિસ્તાર્યું છે તેની સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિની તપાસ હાથ ધરી છે.

કળાવિવેચનમાં મહત્ત્વનું અર્પણ કરનારા મનોવિશ્લેષકોમાં ઑટો

રેન્કનુ નામ પણ જાણીતુ છે મનોવિશ્લેષણ પદ્ધતિની સહાય લઈ તેમણે સાહિત્યવિષય કેટલાક સગીન વિશ્લેષણો રજૂ કર્યા તુલનાત્મક મિથેલોજીના વિષયમા પણ તેમનુ નોધપાત્ર અર્પણ રહ્યુ છે આ ઉપરાત ચાર્લ્સ બાઉદ્દુઇન, લેફ્રાર્ગ્યુ, લેારેન્સ કયૂબિ. સોલ રોઝેનઝિવગ, કૉન્રેડ આઈકન, રૉબર્ટ ગ્રેવ્ઝ, હર્બર્ટ રીડ, કેનેથ બર્ક જેવા બીજા અનેક અભ્યાસીઓએ વિવેચનમા મનોવિજ્ઞાનની વિચારસરણિઓ અને/અથવા પદ્ધતિઓનો આગવી આગવી રીતે વિનિયેાગ કર્યો છે અલબત્ત મનોવિશ્લેષણના અભિગમને ચોક્કસ મર્યાદા છે એ વાતનુ વિસ્મરણ ન થવુ જોઈએ સાહિત્ય કૃતિના 'વર્ણન' પૂરતુ એનુ મહત્ત્વ છે કૃતિ મૂલ્યાકનનું ધોરણ એ બની શકે નહિ હેમ્લેટના પાત્રમા ઈડિપસ ગ્રથિનો સકેત વાચી લઈએ કે (લેારેન્સના પાન) પેાલમા તેની માતૃપરક ગ્રથિ ચીધી બતાવીએ તેા એથી બહુ બહુ તેા કૃતિના પ્રચ્છન્ન અર્થ'ની ભાત ઉકેલવામા સહાય મળે છે એટલુ જ, પણ આ પ્રકારની મનોવૈજ્ઞાનિક હકીકત પેાતે કઈ કૃતિનુ મૂલ્ય બની જતી નથી કલાકૃતિના સકુલ અર્થનેા એ એક અશ માત્ર હેાઈ શકે કૃતિનેા જે ખરેા 'અર્થ' છે તે તેા લેખકના સભાન સર્જકકર્મની ઉપલબ્ધિ છે એ રીતે કૃતિના હાર્દમા પ્રચ્છન્ન રહેલા મનોવૈજ્ઞાનિક તથ્યને કૃતિના મૂલ્ય જોડે સમીકૃત કરી શકાય નહિ કે કૃતિના સકુલ 'અર્થ'ને આવા કોઈ એક મનોવૈજ્ઞાનિક સત્યમા ઘટાવી આપી શકાય નહિ.

સાહિત્યના સ્વરૂપ અને કાર્યનેા વિચાર આજે ભાવકચિત્તના પ્રતિભાવોને લક્ષમા રાખીને વિકસતેા જાય છે, અને એમા મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારણાઓ પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે ભાગ ભજવતી રહી છે આઈ એ રિચાર્ડ્ઝની કાવ્યવિચારણા એનુ સરસ દષ્ટાત બની રહે છે રિચાર્ડ્ઝે એમ પ્રતિપાદિત કર્યું કે કવિતા ભાવકચિત્તની પરસ્પરવિરોધી વૃત્તિએ વચ્ચે સતુલન અને સવાદ રચી આપે છે રિચાર્ડ્ઝનુ કાવ્યશાસ્ત્ર આમ ભાવકચિત્તના પ્રશ્નોને કેન્દ્રમા આણે છે સાઈમન લેસરે કથાસાહિત્યમા રજૂ થતા અપારવિધ અનુભવેા ભાવકના અચેતનને કેવી રીતે સતર્પે છે તેનુ અધ્યયન Fiction and the Unconscious ગ્રથમા રજૂ કર્યું. કેનેથ બર્કે કલાકૃતિના symbolic action નેા વિશિષ્ટ ખ્યાલ જે રીતે વિકસાવ્યેા તેમા પણ ભાવકના મનોવૈજ્ઞાનિક પાસાનેા વિચાર કેન્દ્રમા આવ્યેા છે

આધુનિક વિવેચન મનોવિજ્ઞાનની સાથે એન્થ્રોપોલેાજી અને મિથેા

લોકોના ખ્યાલોને પણ ઉપયોગમાં લેતું દેખાય છે. સાહિત્યકૃતિના હાર્દમાં પડેલાં પ્રતીકો મિથો અને બીજાં સાંસ્કૃતિક તત્ત્વોનો અર્થ પામવા હવે એકથી વધુ સામાજિક વિજ્ઞાનો ઉપયોગમાં લેવાતાં જાય છે, પણ એમાં ફ્રોયડ અને યુંગની વિચારણાનું અનુસંધાન કદાચ વિશેષ ધ્યાન ખેંચી રહે છે.

આજે સૌંદર્યમીમાંસા અને વિવેચનના કેટલાક પાયાના પ્રશ્નો મનોવજ્ઞાનની વિચારસરણિઓના પ્રકાશમાં ચર્ચાતા દેખાશે. કળાની આકૃતિને જેસ્ટાલ્ટની વિચારસરણિથી સ્પષ્ટ કરવાના પ્રયત્નો થયા છે, સર્જક કલ્પનાનું સ્વરૂપ ફિનોમિલોજીના પ્રકાશમાં તપાસવાની પ્રવૃત્તિ પણ આરંભાઈ છે. અને આ બધું છતાં આજનું મનોવિજ્ઞાન સર્જન નામની ઘટનાનું પૂરું સ્પષ્ટીકરણ આપી શકશે કે કેમ એ એક પ્રશ્ન જ રહે છે.

પત્રચર્ચા

તંત્રીશ્રી : એતદ્

'એતદ્–૩૯'ના પૃ. ૨૩ ઉપર શ્રી ડો. શિરીષ પંચાલે પોતાના 'છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન' લેખમાં 'ગુજરાતીમાં કાસિરેરના દષ્ટિબિંદુના યત્કિંચિત પરિચય વિલિયમ વિમ્સાટ અને બ્રુકસને આધારે હરિવલ્લભ ભાયાણી સિવાય બીજા કોઈએ કરાવ્યાનું સ્મરણમાં નથી;' એવું જે વિધાન કર્યું છે તે સંદર્ભે જણાવવાનું કે–

–અર્નસ્ટ કાસિરેરના નિબંધનો સુદીર્ઘ અનુવાદ 'કળા' શીર્ષક હેઠળ ડો. પ્રમોદકુમાર પટેલે ફોર્બસ ગુજરાતી સભા ત્રૈમાસિક'ના ૧ જુલાઈ–સપ્ટે. ૧૯૭૫, ૨. ઓક્ટો. ડિસે. ૧૯૭૫ ૩. જાન્યુ–માર્ચ ૧૯૭૬ અને એપ્રિલ –જુલાઈ ૧૯૭૬ એ ચાર અંકોમાં પ્રગટ કર્યો હતો.

—વિજય શાસ્ત્રી

જાહેર પરિપત્ર

કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજા સ્મારક સંશોધન ઈનામી નિબંધસ્પર્ધા

નિબંધસ્પર્ધા ૧૯૭૯-૮૦ વર્ષ માટે — વિષય : 'આધુનિક માનવસંદર્ભમાં ધારક બળ તરીકે ધર્મ' "Contemporary Human Situation and Religion as a sustaining force."

નિબંધસ્પર્ધા ૧૯૮૦-૮૧ વર્ષ માટે — વિષય : 'સામાજિક વિકાસ માટે આંદોલનો અનિવાર્ય છે ?' "Are Agitations necessary for the Social development ?"

પારિતોષિક : પ્રત્યેક સ્પર્ધાદીઠ રૂપિયા ૧૦૦૦/ (રૂ. એક હજાર) નિબંધ મોકલવાની છેલ્લી તારીખ ૩૧-૧-૮૨.

વિશેષ સૂચનાઓ :

૧. સ્પર્ધકની યોગ્યતા : ગુજરાત રાજ્યના બનાસકાંઠા, સાબરકાંઠા, મહેસાણા અમરેલી, વડોદરા, અમદાવાદ, ખેડા, પંચમહાલ, ભરૂચ, સુરત અને વલસાડ જિલ્લાનો કોઈ પણ વતની આ સ્પર્ધામાં ભાગ લઈ શકશે.

૨. નિબંધ ફુલસ્કેપ કાગળની એક બાજુએ સ્વચ્છ અક્ષરે લખવો.

૩. નિબંધનો વિસ્તાર ઓછામાં ઓછો દસ હજાર શબ્દોનો હોવો જોઈએ, અને તે પચાસ હજાર શબ્દોથી વધવો જોઈએ નહિ.

૪. નિબંધ ગુજરાતી, હિન્દી અને મરાઠી એ ત્રણમાંથી ગમે તે એક ભાષામાં લખી શકાશે.

૫. નિબંધ મોકલવાનું સરનામું : અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, ફેકલ્ટી ઑફ આર્ટ્સ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨.

(હર્ષદ મ. ત્રિવેદી)
મંત્રી
કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજા સ્મારક સંશોધન સમિતિ, અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ ફેકલ્ટી ઑફ આર્ટ્સ, મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

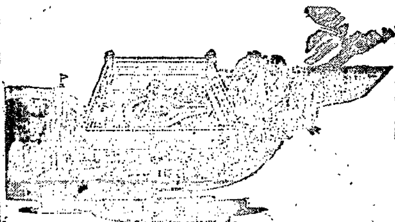
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

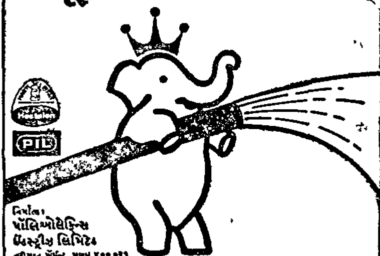
इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानुग्रहार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वदा

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP







CHAITRA-PR

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક: ઉષા જોષી વતી નૂતન સોસાયટી, [illegible]
મુદ્રણસ્થાન: [illegible] પ્રિન્ટર્સ, [illegible]
[illegible]

એતદ્ - ૪૧

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ઑગષ્ટ ૧૯૮૧ વર્ષ ૮ અંક ૪૧

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૪૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૬

જયન્ત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ, રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ સ્ટેશન રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર રિલીફ રોડ અમદાવાદ

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ તલાટી પ્રિન્ટર્સ, નમ્મુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

ઉસરાજ શાહ

સૌજન્ય દેરાસર લેન ઘાટકોપર (પૂ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

સંદિગ્ધ ઘોડા

સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર

ઘોડારમાં લાગી છે આગ
ને નીકળી પડ્યા છે અગનીની રાતી લપેટ જેવા જનાવરો.
પણ એમના કાનની ટોચે ને પોલાણમાં
રાતા, કાળા, સફેદ, તપખીરી સઢ ફડફડે છે.
એમની ગરદન પર, પીઠ પર, પુચ્છની ફંગોળાતી છોળ સુધી
ઝીલ્યાં ન ઝલાતાં પાણી જુવાળે ચઢ્યાં છે.
હણહણે છે ત્યારે એમના હોઠ વચ્ચેથી દરિયાઈ ખડકો છતા થાય છે.
આટઆટલાં પાણી
      વડવાનલ જેવા એમાં જ ભડભડે છે ઘોડા.
આટઆટલો અગની
      વચ્ચેથી જુવાળે ચઢેલાં જળ જેવા રેલાય છે ઘોડા.
ભીંસાયેલા કેન્દ્રમાં પુરાયેલા તબેલાઓમાંથી નીકળી
દૂર દૂર સુધીના રસ્તાઓ પર
આ સંદિગ્ધ અગનઘોડા જ્યાં સુધી રેલાઈ શકે છે
ત્યાં સુધી આશા છે.....

૧ એતદ્ - ઑગષ્ટ-૮૧

'હીરો'નું મૃત્યુ

મૂ. લે ચાર્લ્સ બોદલેર
અં. અનુ. પિયરે રિકનડર
ગુજ. અનુ. વિજય શાસ્ત્રી

ફ્રેન્કપોલ એક ઉત્તમ કક્ષાનો વિદૂષક હતો. વળી તે રાજાનો ખાસ મિત્ર પણ હતો. ફ્રેન્કપોલ હાસ્યનટનો વ્યવસાય કરતો હોવાથી કે ગમે તેમ પણ ગમ્ભીર બાબતો પ્રત્યે તીવ્ર આકર્ષણ ધરાવતો હતો. પિતૃભુમિ અને સ્વાતંત્ર્ય જેવી ભાવનાઓ એક નટના મનનો પૂરેપૂરો કબજો લઈ લે એ વાત જરા વિચિત્ર લાગે એવી છે પણ ફ્રેન્કપોલ એક દિવસ કેટલાક અસંતુષ્ટ ઉમદા માણસોએ રચેલા કાવતરામાં જોડાઈ ગયો.

સત્તાધારીઓ સામે વિદ્રોહ જગાવનાર, રાજાઓને પદભ્રષ્ટ કરનાર અને સમસ્ત સમાજને સંમતિ વગર સમૂળી ક્રાંતિનો ભોગ બનાવનાર પ્રામાણિક માણસોની દુનિયામાં ખોટ નથી. તપાસ થઈ એટલે ઉમરાવો પકડાઈ ગયા અને તેમને, ફ્રેન્કપોલની સાથે મોતની સજા ફરમાવાઈ.

હું ચોક્કસપણે માનું છું કે પોતાના પ્રિય વિદૂષકને પણ વિદ્રોહીઓની સાથે ભળેલો જોઈ રાજાને ખૂબ દુઃખ થયું હશે. આ રાજા બીજાઓ કરતાં બહુ સારો નહોતો તો બહુ ખરાબ પણ નહોતો. પરંતુ અતિશય સંવેદનશીલ હોવાને કારણે અનેક પ્રસંગોએ તે પોતાના જેવા બીજા માણસો કરતાં વધુ ક્રૂર અને વધુ જુલ્મી બની જતો. તે કલાનો ઉત્કટ ચાહક હતો એટલું જ નહિ, કલાવિવેચક પણ હતો. વિવિધ પ્રકારના આનંદો માટેની તેની ઝંખના સદા જીવંત રહેતી. માનવી અને નીતિનિયમો પ્રત્યે બેપરવા હોય એવો તે આગવો કલાકાર હતો. કંટાળો તેનો મોટામાં મોટો શત્રુ હતો. આ જુલમી શત્રુથી છુટકારો મેળવવા કે તેને હરાવવા તેણે અજમાવેલા

વિલક્ષણ ઉપાયો જોઈને કોઈ કરડો ઇતિહાસકાર તો તેના તરફ 'અમાનુષી' એવા વિશેષણનો છુટ્ટો ઘા જ કરે! તેની હકૂમતમાં આનંદના અતિ સૂક્ષ્મ પ્રકારોમાં સમાવેશ પામતી લાગણીઓ અથવા આશ્ચર્ય આપી શકે એ સિવાયના બીજા કોઈ પણ પ્રકારના લખાણને મંજૂરી મળતી નહિ. તેની પ્રતિભાને સોળે કળાએ પ્રગટાવી આપે એવી નાટ્યશાળા એને કદીય ન સાંપડી એ એનું દુર્ભાગ્ય હતું. આવનારી અનેક સદીઓ જેમનાં નામ અને ઉત્સાહને કદીય જાણી શકનાર નથી એવા ઘણા ઉત્સાહી નીરોનો વિકાસ સાંકડી સીમાઓને કારણે અટકી પડયો છે. ટૂંકી પહોંચવાળા ઈશ્વરે આ રાજાને તેની ભૌતિક સંપત્તિ કરતાં ય વધુ કુદરતી બક્ષિસો અર્પી હતી.

એવામાં એકાએક અફવા ઊડી કે સર્વોચ્ચ સત્તાએ બધા જ કાવતરાખોરોને માફી બક્ષવાનું નક્કી કર્યું છે. એક ભવ્ય કાર્યક્રમની જાહેરાત થઈ હતી. ફ્રેન્કપોસ તેમાં એક મહત્ત્વની અને અત્યંત વખણાયેલી ભૂમિકા ભજવનાર હતો અને વાત તો એવીયે ચાલતી હતી કે આ કાર્યક્રમનાં પ્રેક્ષકો તરીકે, દુભાયેલા અને ઉદાર રાજાનો દ્રોહ કરનાર ઉમરાવોને પણ હાજર રખાનાર હતા. આ જાહેરાત જ પેલી અફવાના મૂળમાં હતી.

કયારેક અનાયાસે અને કયારેક આયાસથી વિચિત્ર બની રહેતા આ માણસ (રાજા)ને માટે બધું જ શકય હતું. અરે, સદ્‌ગુણ, મૃદુતા જેવા ગુણોમાંય તે કશાક અકથ્ય આનંદના અનુભવની આશા રાખતો પણ તેના વિચિત્ર અને દુર્બળ આત્માના ઊંડાણમાં ડૂબકી મારી શકતા મારા જેવા કેટલાકને તો રાજાના મનમાં મોતની સજા પામેલી વ્યક્તિની અભિનય-શક્તિનું પારખું લેવાની ઇચ્છા જાગી હોવાનો વહેમ જતો હતો. મૃત્યુદણ્ડની સજામાં કેવો રસ પડી શકે છે અને પોતાને અસામાન્ય સંજોગોમાં મૂકાયેલો અનુભવતો કલાકાર પોતાની શક્તિઓમાં કેવાં પરિવર્તનો યા સુધારાઓ કરી શકે છે તેનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ મેળવવા કદાચ તે આ પ્રસંગનો ઉપયોગ કરવા માગતો હતો. આ બધાંની પાછળ શું આ બધાને માફી બક્ષવાનો કોઈ આછો પાતળો વિચાર તો નહીં રહેલો હોય? આ પ્રશ્નનો ચોક્કસ જવાબ મેળવવો કપરો હતો.

આખરે એ મહાન દિવસ ઊગ્યો અને નાનકડો રાજદરબાર તેના સઘળા ઠેરદમામ સહ ખીલી ઊઠ્યો. મર્યાદિત સાધનસંપત્તિવાળા રાજ્યમાં પણ એક વિશિષ્ટ હકો ધરાવતો વર્ગ ખરેખરા ભવ્ય પ્રસંગે કેટલો ઠઠારો

કરી શકે છે તેનો ખ્યાલ નરી આંખે એ બધું જોયા વિના આવવો મુશ્કેલ છે. અને આ પ્રસંગ તો બેવડો ગમ્ભીર હતો. એક તો ચોપાસ પ્રસરેલા ઝાગઝમાટના પ્રભાવને લીધે અને બીજું એ ઝાગઝમાટને આવરીને રહેલા એક રહસ્યાત્મક કૌતુકને લીધે.

મૂગા રહેવાનું હોય અથવા ઓછામાં ઓછું બોલવાનું હોય એવો પાઠ ભજવવામાં ફ્રેન્કપોલની તોલે કોઈ આવી શકે તેમ નહોતું. જીવનના મર્મોને પ્રતીકાત્મક રીતે રજૂ કરવા માગતાં પરીકથા જેવાં નાટકોમાં આવા પાઠો વધુ આવતા. રંગભૂમિ ઉપર તે હળવાશથી અને સંપૂર્ણ સ્વસ્થતાપૂર્વક પ્રવેશ્યો એ જોઈ પ્રેક્ષક મહાનુભાવોના મનમાં રાજાનાં ઔદાર્ય અને ખાનદાની માટે કોઈ શંકા રહી નહીં.

જ્યારે કોઈક અભિનેતા માટે 'તે એક સારો અભિનેતા છે' એમ કહેવાય ત્યારે 'હજુ હજી એનામાં રહેલા નટને બરાબર વિકસાવવો બાકી છે' એવો સૂચિતાર્થ પ્રગટ કરતો સિદ્ધાન્ત તેમાંથી ફલિત થાય છે. બીજા શબ્દોમાં, "એની કળા, એની શક્તિ, એનો ઈરાદો દેખાઈ આવે છે, ઉઘાડાં પડી આવે છે." પ્રાચીન શિલ્પોને માટે ક્યારેક એમ લાગી આવે છે કે એ હમણાં જાણે બોલી ઊઠશે, સજીવન થઈ ઊઠશે. તેમ કોઈ અભિનેતા પણ, જ્યારે એ જે પાત્ર ભજવતો હોય એને તાદૃશ અને જીવંતપણે ઊપસાવી આપે ત્યારે કલાની એક અનન્ય અને અસાધારણ, ચમત્કાર શી, ઘટના બની રહે છે. એ રાત્રે ફ્રેન્કપોલે પણ જીવંતતા, વાસ્તવિકતા અને શક્યતાની કલ્પના ન થઈ શકે એ રીતે કળાના આદર્શને મૂર્ત કરી આપ્યો. વિદૂષક રૂપે તે આમતેમ આંટા મારતો, ક્યારેક હસતો તો ક્યારેક રડતો હતો. તેના મુખ ફરતે રચાયેલા તેજવલય — મારા સિવાય બીજાની નજરે પડવુ અશક્ય એવા એક તેજવલયમાં કળા અને શહીદીના ગૌરવનું તેજ પરસ્પરમાં ઓતપ્રોત થઈ ગયું હતું. અત્યંત ક્ષુદ્ર એવા વિદૂષકવેડામાં ફ્રેન્કપોલે કેમ કરીને એક દિવ્ય અને અપાર્થિવ પ્રભાવ નિષ્પન્ન કર્યો હતો એ હું કહી શકું તેમ નથી. એ અવિસ્મરણીય સંધ્યાનું તમારી સામે વર્ણન કરતાં મારી કલમ કમ્પે છે. અને હજુ પણ તાદૃશપણે દેખાતા બનાવો વિષે મારી આંખોમાં ઝળઝળિયાં આણે છે. ફ્રેન્કપોલે તે દિવસે મને એક અંતિમ અને અકાટ્ય સત્યની પ્રતીતિ કરાવી કે અતલ વેદનાને કળાનો આનંદ જ વિદારી શકે છે અને કબરની ધાર પર પણ સાચી કળાકારપ્રતિભા તો, પોતે કબરની ધાર પર છે એ હકી-

કતની વિસ્મૃતિ કરાવી દે એવા આનંદપૂર્વક અભિનય કરી શકે છે. વિનાશ અને મૃત્યુના સઘળા ખ્યાલો જ્યાં દૂર ધકેલાઈ જાય એવા સ્વર્ગમાં પ્રતિભા લઈ જઈ શકે છે. પ્રાકૃત રુચિ ધરાવનાર અને સસ્તા આનંદથી નપુંસક બની ગયેલી કળાવૃત્તિવાળું પ્રેક્ષકવૃંદ તરત જ કળાકારની આણ હેઠળ આવી તેને વશ વર્તી રહ્યું. મૃત્યુ, વેદના યા વિલાપનો તો કોઈને ખ્યાલ સુધ્ધાં ન રહ્યો. પ્રભાવક કળાના ઉત્તમ નિર્માણમાંથી સાંપડતા અનેકવિધ આનંદમાં સૌ કોઈ અનાયાસ જ તણાઈ ગયાં. આનંદ અને પ્રશંસાના ઉદ્રેકોમાં ઉછળતા પ્રેક્ષકો અનેક વાર છતની વળીઓને હચમચાવી મૂકતાં હતાં. અરે, ખુદ રાજા પણ આનંદાવેગમાં આવી જઈ દરબારના આનંદમાં સામેલ થઈ જતા હતા !

પણ મારા જેવાની ચકોર દૃષ્ટિ એ જોઈ શકતી હતી કે રાજાનો આનંદ નિર્ભેળ નહોતો. કદાચ તે પોતાના રાજા તરીકેના પ્રભાવને આવું બનવાથી મોળો પડતો અનુભવતો હતો. પ્રજાનાં બુદ્ધિ અને ઊર્મિતંત્રોને વશ કરી દેનાર તેની કળાનો પ્રભાવ શું પોતાનું અપમાન કરતો હોય એમ લાગતું હતું ? તેની આશાઓનો ભુક્કો થતો અને તેની અપેક્ષાઓની ઠેકડી થતી તે અનુભવતો હતો ? આવી આવી, કેટલીક સાધાર, કેટલીક નિરાધાર અટકળો, રાજાના ચહેરાનું નિરીક્ષણ કરતાં હું કર્યે જતો હતો. એના ચહેરા પર બરફનાં પડ પર પડ ચડતાં જાય એમ ફિકાશ પર ફિકાશ વધતી જતી હતી. મોતની પણ વિડમ્બના કરતા પોતાના કુશાગ્ર મેધાવાળા, પરમ મિત્ર, વિલક્ષણ હાસ્યનટના મેધાવી કળાકૌશલને બહારથી પ્રશંસતો હોવા છતાં તેના હોઠ સખતપણે ભીડાયે જતા હતા અને આંખોમાં ઘૃણા અને ઈર્ષ્યા લપકારા મારી રહ્યાં હતાં. એવામાં મેં એ રાજાધિરાજને પાછળ ઝૂકીને ત્યાં ઊભેલા એક પરિચારક છોકરાના કાનમાં કશુંક કહેતા જોયા. છોકરાના ચહેરા પર એ સાંભળી સ્મિત ચમકી ઊઠ્યું અને લાગલો જ તે રાજાની તહેનાત છોડી કોઈ અત્યંત મહત્ત્વનો અને તાકીદનો સંદેશો લઈ જતો હોય એમ ત્યાંથી ચાલી નીકળ્યો.

થોડી જ ક્ષણો બાદ, ફ્રેન્કપોલના અભિનયની સુંદરતમ ક્ષણોમાં એકાએક કાન ચીરી નાખે અને હૈયું કંપાવી દે એવી ચિચિયારી સંભળાઈ. અને નાટ્યગૃહના જે ખૂણેથી આવી ચિચિયારી આવી હતી ત્યાંથી એક છોકરો હસવું દબાવતો ઝરૂખામાં કૂદી પડ્યો.

સમાધિભંગ થયો હોય એમ આઘાત પામી ફ્રેન્કપોલ ચોંકી ઊઠ્યો.

ક્ષણેકવાર આંખો મીંચી ગયો પછી તરત જ ઉઘાડી, પણ ત્યારે તે ફાટી ગયેલી હતી. મોં ખુલ્લું રહી ગયું હતું અને શ્વાસ, જાણે છેલ્લો હોય એટલો ઊંડો ઊતરતો હતો. ચક્કર આવતાં હોય એમ તેણે આગળપાછળ લથડિયાં ખાધાં અને થોડી જ વારમાં રંગભૂમિ પર તેનો દેહ નિશ્ચેતન થઈ પછડાયો.

તલવારની ત્વરાએ ઊડેલી પેલી ચિચિયારીએ શું જલ્લાદને ખરેખર હતપ્રભ કરી નાખ્યો હતો? શું રાજાને પોતાની યુક્તિમાં રહેલી ભયંકર અસરકારકતાની પહેલેથી જાણ હતી? આ બધું શંકા જન્માવે એવું હતું. શુ તેણે પોતાનો પરમ અને અજોડ મિત્ર ફ્રેન્કપોલ સદાને માટે ગુમાવી દીધો હતો? આમ માનવુ જ યોગ્ય અને તાર્કિક હતું. કાવતરામાં સામેલ, અન્ય ઉમરાવોને માટે પણ એ ખેલ માણવા નિહાળવા માટે છેલ્લો જ બની રહ્યો, કેમ કે એ જ રાત્રે તેમની જિંદગીઓનો પણ અંત આણી દેવાયો.

ત્યાર પછી દેશવિદેશમાં ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી ચૂકેલા અનેક મૂક અભિનય કરનારા નટો—ના દરબારમાં પોતાની કળા દર્શાવવા આવ્યા હતા પણ તેમાંનું કોઈ પણ ફ્રેન્કપોલના જેવી અદ્ભુત કળાશક્તિની બક્ષિસનો અનુભવ કરાવી શકવા યા ફ્રેન્કપોલના જેવી પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરી શકવા સમર્થ બની શક્યું નહોતું. *

તા. ૨૪ સપ્ટેમ્બર, '૮૦

* Stanley Geist સંપાદિત 'French Stories and Tales' પુસ્તકમાંની 'Death of a Hero' વાર્તાનો અનુવાદ: Hero શબ્દ લેખકે શ્લેષાત્મક રીતે પ્રયોજ્યો છે. ૧. નાટકનુ મુખ્ય પાત્ર–નાયક અને ૨. વીરપુરુષ એટલે એનો કોઈ એક અનુવાદ ન કરતાં મૂળ શબ્દ Hero જ પ્રયોજ્યો છે.

બંગાળના નવસર્જકોને વિનન્તી

બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય

૧ યશને માટે લખશો નહિ. એમ કરવા જશો તો યશ ય મળશે નહિ, અને લખાણુ પણ સારું થશે નહિ. લખાણુ સારું થશે તો યશ આપોઆપ આવી મળશે.

૨ પૈસા માટે લખશો નહિ, યુરોપમાં આજકાલ ઘણા ધન મેળવવાને જ લખે છે ને એમને ધન મળે છે ય ખરું. એમનું લખાણુ પણ સારું હોય છે. પણ આપણે ત્યાં હજી એ સમય આવ્યો નથી. અત્યારે તો પૈસો મેળવવા માટે લખવા જઇએ તો લોકોનું મનોરંજન કરવાનો જ ઉદ્યમ મોટે ભાગે કરવો પડે. આજકાલ આપણા દેશના સામાન્ય વાચકની રુચિ અને શિક્ષણ જોતાં લોકોનું મનોરંજન કરવા જતાં રચના વિકૃત અને અનિષ્ટકર બની જવાનો સમ્ભવ વધારે.

૩ જો એવી સમજ હોય કે લખવાથી દેશનું અથવા માનવજાતિનું કશુંક શ્રેય સિદ્ધ કરી શકાશે, અથવા તો સૌન્દર્યનું સર્જન કરી શકાશે તો અવશ્ય લખવું. જેઓ બીજા ઉદ્દેશથી લખે છે તેઓ ભાંડભવૈયા જેવા વ્યવસાયીની ગણુનામાં આવી જાય એવું બનવાનો સમ્ભવ રહે છે.

૪ જે અસત્ય છે, ધર્મવિરુદ્ધ છે; પરનિન્દા અથવા પરપીડન કે સ્વાર્થ સાધવો એ જેનો ઉદ્દેશ છે તે ક્યારેય હિતકર હોઈ શકે નહિ; આથી એ સર્વથા પરિહાર્ય છે. સત્ય અને ધર્મ જ સાહિત્યના ઉદ્દેશ છે. અન્ય ઉદ્દેશથી પ્રેરાઈને કલમ હાથમાં લેવી તે મહાપાપ છે.

૫ જે લખો તે લખું કે તરત છપાવી દેવાની વેતરણમાં પડશો નહિ.

થોડા વખત સુધી એને રાખી મૂકીને એને સુધાર્યા કરજો, મઠાર્યા કરજો. એથી તમે જોશો કે લખાણમાં કેટલી ત્રુટિઓ રહી ગઈ હતી. કાવ્ય નાટક નવલકથાને એક બે વર્ષ પડયા રહેવા દઈને પછી સુધારાવધારા કરશે તો કૃતિને ઘણો લાભ થશે.

૬ જે વિષયમાં આપણો અધિકાર નહિ હોય તેમાં આપણે હસ્તક્ષેપ કરવો નહિ. આ ઘણી સાદી વાત છે, પણ સમકાલીન સાહિત્યમાં આ નિયમ સચવાતો નથી.

૭ કેટલું જાણો છો તે ડહોળવાનો પ્રયત્ન કરશો નહિ. જ્ઞાન હશે તો તે આપોઆપ જ દેખાઈ આવશે; એને માટે આયાસ કરવાની જરૂર નથી. જ્ઞાનનો દેખાડો કરવાથી વાચકને ખૂબ કંટાળો આવશે; એ રચનાની પરિપાટી માટે વિશેષ હાનિકારક નીવડશે. આજકાલના લખાણમાં અંગ્રેજી, સંસ્કૃત, ફ્રેન્ચ, જર્મન અવતરણો ટાંકેલાં ખૂબ જોવામાં આવે છે. જે ભાષા આપણે જાણતા નથી તે ભાષામાંથી બીજાના ગ્રન્થોની મદદથી કશું ટાંકવું નહિ.

૮ અલંકાર વાપરવા પરત્વે કે હાસ્ય ઉપજાવવા માટે આયાસ કરશો નહિ. યોગ્ય સ્થાને અલંકાર કે વ્યંગનો ઉપયોગ જરૂર થઈ શકે. લેખકના ભણ્ડારમાં સામગ્રી હશે તો પ્રયોજન હશે તે મુજબ એ જાતે જ હાજર થશે; પણ જો લેખકના ભણ્ડારમાં હશે જ નહિ તો માથું કૂટીને મરી જશો તો ય નહિ આવે. અયોગ્ય સ્થાને કે પોતાની પાસે સામગ્રી હોય ત્યારે, તાણીતૂંસીને, અલંકારનો કે વ્યંગનો પ્રયોગ કરવામાં આવે તેનો જેવું કદર્ય બીજું કશું નથી.

૯ જ્યાં અલંકાર કે વ્યંગ ખૂબ સુન્દર લાગે તે સ્થાનને ટાળવું એવો પ્રાચીન આદેશ છે. હું એમ કરવાનું કહેતો નથી. પણ મારી સલાહ એવી છે કે એવા પ્રયોગો જ્યાં કર્યા હોય તે સહૃદયોને વારે વારે વાંચી સંભળાવવા, જો એમને એ સારું ન લાગે તો લેખકને પણ બેચાર વાર વાંચતાં એની પ્રતીતિ થશે. સહૃદયો આગળ વાંચતાં નાનમ અનુભવવી નહીં, પછી એવાં સ્થાનો કાઢી નાખવાં.

૧૦ સર્વ અલંકારોમાં શ્રેષ્ઠ અલંકાર તે સરલતા. જે સાદી ભાષામાં

પોતાના મનનો ભાવ સામાન્ય વાચકને અવગત કરાવી શકે તે જ શ્રેષ્ઠ લેખક; કારણ કે લખવાનો ઉદ્દેશ વાચક એ સમજે તે છે.

૧૧ કોઈનું અનુકરણ કરશો નહિ. અનુકરણમાં દોષોનું અનુકરણ થાય, ગુણોનું નહિ. અમુક અંગ્રેજી કે સંસ્કૃત કે બંગાળી ભાષાના લેખકે આ પ્રકારનું લખ્યું છે, એટલે હું પણ એવું લખીશ એવો ભાવ કદિ મનમાં આવવા દેશો નહિ.

૧૨ જેનું પ્રમાણ ન આપી શકો તે લખશો નહિ. પ્રમાણો રજૂ કરવાં તે હંમેશાં જરૂરી નથી, પણ આપણી પાસે તો એ હાજર હોવાં જ જોઇએ.

બંગાળી સાહિત્ય જ બંગાળીનો આધાર. આ નિયમ જો સચવાશે તો બંગાળી સાહિત્યની ઉન્નતિ વેગથી થશે. *

* બંકિમરચના સંગ્રહ (પૃષ્ઠ ૩૮૫–૮૬)માંથી.

ભૂલસુધાર

જુલાઈના અંકમાં પૃ. ૧૩ પર પહેલી પંક્તિ 'ફિલસૂફી એટલે Love of Wisdom' એમ સુધારીને વાંચવી.

પૃ. ૨૬ પેરેગ્રાફ–૨, બીજી ત્રીજી પંક્તિ 'એમાં - તેના અચેતનની અતૃપ્ત ઇચ્છાઓ અને લાગણીઓની પૂર્તિ થાય છે. બાળક જ્યારે રમતમાં તલ્લીન થાય છે ત્યારે પોતાના (કે પોતાનાં મિત્રો) પૂરતું એક કાલ્પનિક જગત ઊપજાવી કાઢે છે.' એમ સુધારીને વાંચવી.

નવી ટૂંકી વાર્તા – થોડોક સાહિત્યવિચાર

કિશોર જાદવ

કળાનાં અન્ય સ્વરૂપોની સાથે ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપમાં પણ હવે આમૂલ પરિવર્તન સધાયું છે. આજ સુધી વાસ્તવદર્શી કથાસાહિત્યનું કથાનક સમયની આનુપૂર્વીના માધ્યમ પર પૂર્વનિર્ધારિત થતું, અખંડ વ્યક્તિ-માનસને ચરિત્રચિત્રણનો તે વિષય બનાવતું. પદાર્થ જગતની પરમ, નક્કર વાસ્તવિકતા તે તેના નિરૂપણનું લક્ષ્ય રહેતું.

અર્વાચીન સાહિત્યમાં સમય, વ્યક્તિ અને વાસ્તવિકતાનાં સર્વસ્વીકૃત વિભાવો અપ્રસ્તુત ઠર્યાં છે. વિશ્વનો કર્તાહર્તા ઈશ્વર મૃત્યુ પામ્યો છે. તેથી આપણી વાસ્તવિકતા સર્જનહારની અનુમતિના અભાવને કારણે તેની અધિકૃતતા જાણે કે ખોઈ બેઠી છે. સમય માત્ર ક્ષણોની વિશૃંખલશ્રેણીઓ રૂપે તેની ઉપસ્થિતિ ધરાવે છે. સમય હેતુપરક હવે રહ્યો નથી. તેથી કશી દૃઢ નિયતિ નહિ પણ નરી આકસ્મિકતા–સંયોગ તે તેનું આગવું લક્ષણ દર્શાવી શકાય. આપણો અનુભવ તે જ વાસ્તવિકતા. પરલક્ષિતા તે તો માત્ર ભ્રાંતિ. વ્યક્તિત્વ, આત્મસભાનતાની અવસ્થિતિમાંથી પસાર થઈને, અલ્પાંશે અનુભવનું માત્ર તે locus બનવા પામ્યું છે.

આ પરિવર્તન તે આપણા વિશ્વજીવનના બદલાયેલા અનુભવની સંરચનાને આભારી છે. ખરેખર તો માનવઅસ્તિત્વ જ કળાના આશ્લેષમાં ઝટ આવે એવું સરળ રહ્યું નથી. ત્યારે સાહિત્યનું કર્તૃત્વ વિશ્વને જોવાની એક દૃષ્ટિ કરતાં કંઈક વિશેષ એવા કર્મમાં જ હોવું ઘટે. આ કર્મ તે તેના શુદ્ધ સ્વરૂપ લેખે જ્ઞાનમીમાંસાનું કર્મ. સાહિત્યકળાના તમામ સ્વરૂપોમાં આ વલણને એક અન્વેષણાત્મક અભિગમ તરીકે આપણે વર્ણવી શકીએ.

સમયની બદલાયેલી તાસીર વચ્ચે માનવજીવન વિશેની આપણી સુખપ્રદ બધી સૂઝસમજ ઝૂંટવાઈ ગઈ છે. અસ્તિત્વ અરાજકતાભર્યું, બોદું અને કુંઠિત બની રહ્યું છે. ત્યાં સાહિત્ય માત્રનું ઉપરોક્ત કર્મ મનુષ્યને તેના યાથાર્થ્યના સાચા પરિમાણમાં કેન્દ્રસ્થ કરી આપે છે. તેના ગૌરવને પુનઃસ્થાપિત કરે છે. તેના દીક્ષાવિધિ (rite of initiation)ના અનુભવની શક્યતા—આવશ્યકતા જન્માવી આપે છે.

આદિમાનવ તેના સંકીર્ણ જગતમાં નિમજ્જિત બની સહેલાઈથી તાદાત્મ્ય સાધી લેતો. એમ તેના અહંને – આત્મકેન્દ્રિતાને તેમાં નિઃશેષપણે લુપ્ત કરી, દીક્ષાના અનુભવ દ્વારા જગત સાથે પ્રૌઢ સંબંધભાવે જોડાતો. સાંપ્રત માનવ એક એવા વિરાટ વિશ્વથી અભિન્ન છે કે તેની અંતઃસ્ફુરણા-તેની સહજપ્રજ્ઞા એ વિશ્વને આત્મસાત્ કરી શકે એમ નથી. આ વિશ્વસન્મુખતાથી એ એટલો તો ભયભીત છે કે તેમાં નિમજ્જિત થવું તેના માટે અત્યંત દુષ્કર બની રહે છે. આદિમાનવ ત્રિપરિમાણી જગતમાં વસતો. આજનો મનુષ્ય આઈન્સ્ટાઈન કથિત time space continuum વાળા ચતુષ્પરિમાણી વિશ્વમાં. આ ચતુર્થ પરિમાણમાં પ્રવેશવાને તે અશક્તિમાન છે. તેની શારીરિક યા તો ભાવાત્મક એવી બ્રહ્માંડ–દીક્ષા (cosmic initiation)નો અનુભવ શક્ય નથી; જ્યારે મનુષ્યે પોતા અર્થે બુદ્ધિસહજ આલેખેલા 'વિશ્વ–દર્શન'માં આ દીક્ષા જ અંતર્હિત થયેલી છે. તે વિના તેનું સૃષ્ટિજીવન જાણે કે અશક્યવત્ છે.

સાહિત્યના જ્ઞાનમીમાંસાના કાર્ય દ્વારા આપણે એક એવા વિશ્વનું નિર્માણ કરીએ છીએ જે આપણી સહજપ્રજ્ઞાને બોધગમ્ય હોય. આઈન્સ્ટાઈને રજૂ કરેલા 'યાથાર્થ્ય–દર્શન'નો અહીં આપણને ઝાઝો ખપ નથી. અહીં તો એવા 'દર્શન'નું નિર્માણ કરવાનું છે જેમાં આપણે અવગાહન કરી શકીએ. જે આપણી યુયુત્સાવૃત્તિને હણી શકે. આપણા ભય, ઘૃણા અને લિપ્સાને જે વિદીર્ણ કરી શકે. જે અહં 'વિશ્વ-દર્શન'નું નિર્માણ કરે છે તે દ્વારા જ તેનો ઉચ્છેદ ન થતો હોય તો એ દીક્ષાવિધિ જ નહિ; આવા 'સૃષ્ટિસર્જન'ના પ્રયોગકર્મ દ્વારા જ માનવસંબંધો વચ્ચે સંવાદિતાનું આધિપત્ય સ્થાપવાની સંભવિતતા ઉદ્ભવતી હશે, કદાચ.

પણ આ દર્શનને નિયમબદ્ધ ન કરી શકાય. સર્જક આ ભાવક તરીકે એવી ચેષ્ટા કરીએ ત્યારે આ જગત વિશે કંઈ અનન્ય છે, અને જેને આપણી દૈનંદિનીય પરિસ્થિતિઓનાં તાણાંવાણાંમાંથી ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ કરી

શકીએ તે જ ચૂકી જઈએ; તેને પામવાની નિસર્ગદત્ત, પરખદૃષ્ટિ' જ ખોઈ બેસીએ. સાહિત્યસર્જન પ્રવૃત્તિમાં 'દર્શન'ના સ્થાને તેની 'બ્લૂપ્રીન્ટ'થી ચલાવી લેવાનું વલણ સ્હેજેય અખત્યાર કરી લેવાય, એમ બને ખરું. સમસ્યાઓના ઝટ ઉકેલો અર્થની એવી 'બ્લૂપ્રીન્ટ', અગોચર અને અગમ્યને, રહસ્યમયને છાંડતી હોય છે. વિસ્મયને તેમાંથી બાકાત રાખતી હોય છે. કેમકે વિસ્મય સાથે વિવાદને સ્થાન નથી; ત્યાં નિરાકરણ ઓછું જ હોય છે. સાચો કળાકાર તેની પિછાણ કરાવી દેવાનું મુનાસિબ લેખે છે. દુઃસાહસ દાખવીને પણ અસમાધેયને તેની ઉપાદાનસામગ્રીના અવિભાજ્ય અંગરૂપે પ્રતિષ્ઠિત કરે છે. એવી 'દર્શનનિર્મિતિ' અર્થે, પાશ્ચાત્યસાહિત્યમાં પ્રુસ્ત, જોય્યસ અને ફોકનર ઈ. સર્જકો ઉદ્યમશીલ હતા. ફ્રાન્સમાં રોબ્બ ગ્રિયેએ પ્રાતિભાસિક-સૃષ્ટિ સર્જીને માનવીને આત્મગત કરવાના સમર્થ પ્રયત્ન આદર્યો.

છેલ્લા દાયકાની ટૂંકી વાર્તાના રૂઢ સ્વરૂપમાં એ જ કોટિના 'અન્વેષણાત્મક અભિગમ'એ સ્થાન લીધું. જગત વિશેના અનુભવની બદલાયેલી પરિપાટીને અનુરૂપ કળાત્મક પ્રકૃતિ (artistic ethos) એ પણ તેની વિશિષ્ટ એવી મુદ્રા ધારણ કરી. અયૌક્તિકતાના બળે સંચાલિત કરી શકે નહિ. એમ કરવા જતાં, વીલીઅમ બેરેટ્ટે દર્શાવ્યું છે તેમ મનુષ્ય તેના જીવનથી જ સમૂળગો વિખૂટો પડી જાય. (જુઓ-Irrational Man : by William Barett). યંત્રયુગના અત્યંત જટિલ બનતા જતા આપણા સાપેક્ષમય અનુભવના આકલન અર્થે કળાની 'તર્કબદ્ધ આકૃતિ' (rational form) સાવ અસંગત – બિનઉપયોગી નીવડે છે. આજની ટૂંકી વાર્તાની રચનારીતિ – સંવિધાનમાં થયેલું સ્થિત્યંતર તે 'અયૌક્તિક અને સાપેક્ષમય'ને પામવાની સર્જકના કળાઉદ્યમની જ નીપજ છે. કળાની અવનવી પદ્ધતિઓ પર અભિનવ પ્રયોગોની અજમાયશ કરવા તે પ્રવૃત્ત બન્યો છે. જ્ઞાનમીમાંસાની નવી દિશા દ્વારા, અનુભવની સંકુલતાને સર્વગ્રાહ્ય બનાવી તે વિશેના આપણા સંવિદ્‌ને વધુ સમૃદ્ધ કરવા તે ઉદ્યુક્ત બન્યો છે. અહીં ટૂંકી વાર્તાના પરંપરાપ્રાપ્ત ક્રિયાતંત્ર–ક્રિયાના ક્રમિક વિકાસની તોડફોડ થયેલી વરતાય. તેમજ અનુભૂતિનાં માત્ર છિન્ન ભિન્ન ટુકડાઓ પર કૃતિનો આખો મદાર બંધાયેલો લાગે. આવો સ્વરૂપગત વિકાસ, અનુભવની મનોવૈજ્ઞાનિક પ્રકૃતિને તેના અંતઃસ્તલમાંથી જોવાનો ઉપક્રમ રચી આપે છે. ક્યારેક તો સમસ્ત કૃતિ અભિજ્ઞાની પ્રક્રિયાનું પરિશીલન માત્ર બની જતી હોય. વળી આ પ્રક્રિયા સ્વયં પરાયૌક્તિક એવી ભાવાત્મક સંકુલતાનો પુદ્‌ગલ બની રહે.

માનવીય અનુભવના કોઈ ફલકનું અપરોક્ષ પ્રસ્તુતીકરણ હવે શકય નથી; વિશિષ્ટ અનુભવની પુનઃપ્રાપ્તિ કલ્પના દ્વારા જ થઈ શકે. તે જ કળાનું જીવન. અર્થાત્ મનુષ્ય–જીવન. કલ્પના જ અહીં ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા અર્થેનું અનિવાર્ય સાધન બની રહે છે.

વીસમી સદીમાં માનવમૂલ્યોનાં પુનર્ગઠને, મનુષ્યને તેના વ્યક્તિત્વ વિશેનાં સર્વ ગૃહીતોમાંથી ઉત્થાપી દીધો છે. તેની 'સ્વ' વિષયક કશી ધારણાઓને ફરી હાંસલ કરવા આપણા ચતુષ્પરિમાણી વિશ્વ અને તેમાંના મનુષ્ય જીવનના ગુણવિશેષની સૂઝસમજ પ્રાપ્ત કરી તેનું કળાત્મક અર્થઘટન કરવા એ કૃતનિશ્ચયી બન્યો છે. આમ નવી ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપને મનુષ્યની નવ્ય દીક્ષાવિધિનો જ કળાત્મક આવિષ્કાર લેખવી શકાય

૨

આધુનિક ટૂંકીવાર્તાકળામાં આકૃતિના નિર્માણ અર્થે ટેક્નિક પરત્વેની પ્રયોગાભિમુખતા અગ્રસ્થાન ભોગવે છે. પણ ટેક્નિકની કશી અભિપ્રાયતા જ્યાં જળવાતી ન હોય ત્યારે તેવા પ્રયોગોનું કશું કળામૂલ્ય હોઈ ન શકે. કળાનો કોઈ પણ પ્રકાર તે technical tour de force માત્ર નથી. ખરી રીતે તો સર્જક તેની સર્જનકળા સાથે નૈતિક પ્રતિબદ્ધતાથી સંલગ્નિત થયેલો હોય છે. તેના સમકાલીન જીવનમૂલ્યોની મીમાંસા કરી, તેનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાને તે ત્યાં કટિબદ્ધ થતો હોય છે. તેની સતત મથામણ તે યુગચેતનાને અખંડ અવગત કરવાની, સર્જનમાં તેનો પ્રતિભાવ ઝીલવાની હોય છે. કદાચ તેથી જ એરિસ્ટોટલે સાહિત્યકળાની મૂળભૂત અનિવાર્યતા, પાત્ર અને પરિસ્થિતિની પ્રભાવકારિકાના પ્રત્યક્ષીકરણ (actualisation of potential which exists in character and situation)માં દર્શાવી છે, તે સર્વોચિત છે. પણ પાત્ર વિશેની આપણી દૃઢ વિભાવના જ હવે અપર્યાપ્ત નીવડી છે. તેથી વાસ્તવદર્શી સાહિત્યે નીપજાવેલા નક્કર પાત્ર–સંરચનાના વિઘટન પર આપણે ભાર મૂકયો. આપણા રોજિંદા વ્યવહારજગતમાં નિયત એવા સિદ્ધહસ્ત – વ્યક્તિત્વ ધરાવતાં પાત્રો જવલ્લેજ જોવા મળે છે. પરિસ્થિતિઓનાં આઘાત – સંઘાત અનુસાર વ્યકિતના પોતાના વિશેનાં દષ્ટિબિંદુઓમાં નિશ્ચિતપણે ફેરફાર થતા રહે છે. જ્યારે 'આત્મસંજ્ઞા' પ્રાપ્ત કરવાના ઇચ્છાકાર્યમાં તે પ્રવૃત્ત થાય ત્યારે તેના મૂળભૂત પ્રદત્ત(એવાં પ્રદત્તો હોય તો)માંથી તે છટકવા મથે છે. પાત્ર – સંરચનાની પસંદગી એટલે જ અજ્ઞાત – અર્ધજ્ઞાત તત્ત્વોનો પરિહાર. તથી અમુક ચરિત્રસૂચિને નકારતા વ્યક્તિત્વની સર્વ

શક્યતાઓને આપણે સ્વીકારીએ તો તેની અનિયતતા અને તરલતા સમજાય. એટલે કે વ્યક્તિ તે 'ફક્ત locus of consciousness છે' અને એક શક્યવત અહં-રચના પરથી બાહ્ય વિશ્વ વિશે તેનું પરિચાલન કરે છે.

જડચરિત્રનું વિઘટન તે આપણી વ્યક્તિગત જ નહિ બલ્કે સાંસ્કૃતિક અનિવાર્યતા કહી શકાય. વ્યક્તિની બૃહદ્ શક્યતાઓને તે સર્જે છે. ને એમ એક જ વ્યક્તિત્વની અનંત સત્તાઓમાં ફેરવવાની ક્ષમતા તેમ જ તેની અનેકવિધ ધારાઓ પરત્વેની સંપ્રજ્ઞાને પૂર્ણતયા ચેતવે છે. આવી વૈચારિક ભૂમિકા અદ્યતન સાહિત્યકળાના હાર્દમાં રહેલી છે.

જૉયસની કૃતિ Finnegans Wakeનાં પાત્રો પ્રવાહિતા ધારણ કરી અન્યોન્યમાં પરિણમતાં નિરૂપાયેલાં છે. મર્યાદિત ક્ષેત્રમાં તેમનાં persona બદલાતાં રહે છે. અહીં વ્યક્તિમાત્રનું જ સમગ્રતયા પરિવર્તન નહિ બલ્કે કાળનું પણ પરિવર્તન થતું હોય છે. એ જ રીતે, કાફ્કાનાં પાત્રો cipher તરીકે ઉપસ્થિત થાય છે. ત્યાં 'પાત્ર' ઉપલબ્ધ થતું નથી. જ્યારે બૅકેટમાં ક્યારેક કોઈક એવું locus ભેટી પડે છે જે ખુદ કોણ કે તેનાથી જ નહિ, તે શું છે એ વિશે પણ તદ્દન અજાણ રહે છે. આ આત્યંતિક પરિસ્થિતિ છે. હેન્રી મીલરમાં તો આપણને સઘળી પ્રક્રિયા સાંપડે છે. ત્યાં કોઈક સભાનપણે ખુદના જ ચરિત્રનું ખંડન-કરવામાં વ્યસ્ત હોય છે. આપણી ચારેબાજુ ઝીણવટભરી નજરે તપાસતાં આસપાસનું જગત તેની અનુકૃતિ હોય એમ લાગ્યા વિના રહેશે નહિ. જડીભૂત ચરિત્રરચના તૂટી પડીને તેનું સ્થાન નવીન પ્રતિષ્ઠાનો લેતા જણાય છે.

જો કે 'ટૂંકી વાર્તા'માં નવલકથાની જેમ એવાં પાત્રોના વિકાસઅર્થેનાં પરિમાણ મહત્તા અને કાર્યક્ષમતાને અવકાશ ન હોઈ શકે એ ખરું, કેમ કે પાત્રોનું નિર્માણ કૃતિની સાદ્યંત અખંડતાને વશ વર્તતું હોય છે. આમ છતાંય, જે સીમિત જીવનપાસાનું આલેખન કૃતિ કરતી હોય તેમાંય યંત્રયુગના માનવીની નિયતિ, તેની પરિસ્થિતિનો સંકેત તો અચૂક આપણને સાંપડે જ. કથાસર્જક તે દ્વારા જ માનવીય સત્યનું પ્રાકટ્ય સિદ્ધ કરતો હોય છે. પછી ભલે આપણે તે પાત્રો સાથે સંમત થતા હોય યા અસંમત. કેમ કે, 'મર્યાદિત ક્ષેત્રમાં પણ તેમનું અંતઃસ્તલમાંથી થયેલું એવું ગઠન, આંતરિક જીવન અને તેમની જીવંતતા તે જ માનવ જીવનના અનુભવબોધ તથા ગહનતમ સૂઝસમજે અર્થે પર્યાપ્ત બની રહે છે.

પરિસ્થિતિ તે છે સજીવ, તત્કાલીન એવી વિદ્યમાન ક્ષણ, અલ્પજીવી અને ચલવિચલ. તેના ઉપયોગથી કૃતિમાં સર્જક પાત્રોને વસાવે છે. તેમનાં અન્વેષણ દ્વારા જ પરિસ્થિતિનો આવિર્ભાવ પાત્રોની નિજી શરતે સાધી આપે છે. જેમ પાત્રો તેમનાં અભ્યંતરનું બાહ્યરૂપ છે અને તેમના સ્વકીય જીવનમાં ઉછરે છે, વિકસે છે, તેમ ક્રિયાતંત્રને તેનો જીવંત સિદ્ધાંત હોય છે. તેને વળગી રહીને તેની આકૃતિને ઉપલબ્ધ કરે છે. ક્રિયાતંત્ર અર્થાત્ કથાનક કશાનું પ્રતિપાદન નથી. યા તો કૃતિ પર બહારથી ઠોકી બેસાડતી આગંતુક એવી વિશિષ્ટ મુદ્રા નથી. આંતરિક ભાવનું બાહ્ય ક્રિયારૂપે થતું ઉચ્છવાસન માત્ર તે છે. એક રીતે તે યદચ્છાવર્તી છે, પણ આયાસપૂર્ણ નહિ જ. કદાચ તેને આપણે 'દર્શન' કહી બેસીએ. પણ ઉપાદાનસામગ્રી સાથે તેનો સજીવ સંબંધ હોવાથી તેને working vision તરીકે ઓળખાવી શકાય. ઉપાદાન સામગ્રીનું ઉન્નયન તેના જે 'દર્શન'માં થવા પામે તે કૃતિનું નિર્ણીત–કૃતિ કેવી હોઈ શકે તેનું નિર્ણીત બની રહે છે.

આ સર્જનવ્યાપાર દ્વારા કથાસર્જક તેની આસપાસના જનસમુદાય પર કશો ચૂકાદો આપતો નથી. તેનો અર્થ એવો નથી કે તેનામાં અંતઃકરણ યા તો વિવેકબુદ્ધિનો અભાવ છે. ખરેખર તો તેનાં સ્વકીય એવાં 'નૈતિક સિદ્ધાંતો' સાથે તે પ્રતિબદ્ધ થયેલો હોય છે. તેથી જ કૃતિમાં ભાવકહૃદય તે પ્રતિ અભિન્નતાની ઉત્કટતા અનુભવે છે. તેનાં પાત્રો અને જે પરિસ્થિતિમાં રહીને તેઓ ક્રિયાશીલ બને, હલચલ મચાવે તે ક્રિયાતંત્ર, કર્તાની 'નૈતિક સંપ્રતીતિ'નાં અંતિમ પરાવર્તનો જ હોય છે. આ 'સંપ્રતીતિ' સાહિત્યકૃતિમાં અંતર્નિહિત રહીને તેની સંરચનાની આધારશિલા બની રહે છે. એટલે જ, કથાસર્જકના કોઈ સીધા સાદા વિધાન કરતાં વિશેષ તો કૃતિ દ્વારા જ 'નૈતિક સંપ્રતીતિ' પ્રતિ ભાવકની અભિન્નતા તીવ્રતર બની ઊઠે છે! આમ સત્યથી તે અભિભૂત થતો હોય છે. સર્જક – ભાવક વચ્ચેનો આવો અનુબંધ સ્થપાય છે કલ્પનારીતિના પ્રયોજન દ્વારા. ન અન્યથા.

૩

બદલાયેલા જીવનપરિવેશની સાથે, તે પ્રતિની અભિન્નતાએ પણ ઉત્કર્ષ સાધ્યો. પણ તેનું સંવેદનશીલ હૃદય, સ્મૃતિસહચાર શોધતું યા પરિતાપ ભોગવતું કે પછી પદાર્થ જગતને જોવા મથતું મન, સૂઝસમજ વિશેની તેની અંતઃક્ષમતા ઈ.માં બહુ ઝાઝો ફર્ક પડ્યો નથી. સાહિત્યકળાની કાચી ઉપાદાન સામગ્રીમાં પરિવર્તન આવ્યું છે. પણ ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતાના સાધન

તરીકે પરાપૂર્વથી યથાતથ વ્યક્તિ તો તે જ છે. તેની આસપાસના વિશ્વને, તેના અનુભવને સમ્પ્રેષિત કરવાનો પડકાર પણ એ જ રહ્યો છે. માત્ર ફેરફાર, તે પડકારને ઝીલવાનું સર્જકકર્મ અધિક દુષ્કર બન્યું છે, તે જ કહી શકાય. આ કારણે, સર્જકના તેના માધ્યમ (ભાષા)ના પ્રયોજન પ્રતિનો અભિગમ બદલાયો છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં 'નવી ચળવળ'ના અગ્રગણ્ય એવા કેટલાક સર્જકોએ ભાષાના પ્રત્યાયન વ્યાપારને જ કૃતિમાંથી રદિયો આપ્યો. આ સંદર્ભમાં, વીલીઅમ ગાસનું વક્તવ્ય અહીં ટાંકવું ઉચિત લેખું છુ : If I wanted to communicate, I would move over to philosophy and submit to the rigors that are concerned with the production of clarity, of logical order, truth and so on. In fiction, I am interested in transforming language, in disarming the almost insistent communicability of language.... I want to plant some object in the world which the world can then ponder the same way it ponders the world." (The New Republic.) સાહિત્યની શાસ્ત્રીયતા તે માત્ર ભાષા તરીકે જ તેમને અભિમત છે. તેમનો મુખ્ય દાવો એ છે કે કર્તા જ્યારે કોઈ પાત્ર યા દૃશ્યનું નિરૂપણ કરે છે ત્યારે ભાવક–કલ્પના ફક્ત સ્પષ્ટ વિગતોને જ પકડી લેતી હોય છે. જ્યારે અધ્યાહૃત વિગતો વિશે તેના મન પર કશી છાપ અંકિત થતી નથી. જો કથા સર્જકની સામગ્રી ખરેખર શબ્દો જ હોય તો પછી તેની સમૃદ્ધિ, તેનો મુખ્ય રસ, 'ભાષિક' જ હોવાં ઘટે. વિશિષ્ટ એવી ભાવાત્મક પ્રભાવકતા નિષ્પન્ન કરતી કોઈ સમસ્યાવાળા જીવંત પાત્ર સહિતની કૃતિ અને પાનાં પરનાં શબ્દો સિવાય જેમનું કશું અસ્તિત્વ નથી તેવા પાત્રવાળી કૃતિ વચ્ચે કશો ભેદ હોવો ન જોઈએ. એટલે કે 'સાહિત્યિક પાત્ર'ની એક વ્યક્તિ લેખે ગણના કરવી તે નરી બાલિશતા છે.'

શબ્દોને તેનાં અધ્યાસો હોય છે; શબ્દજૂથો અનેકમુખી સાહચર્યોની શૃંખલાઓ રચે છે, ભાવકચિત્તમાં ભાવકલ્પનોની ઈન્દ્રજાળ ખડી કરે છે. જ્યારે શબ્દવિન્યાસ ઉચિત લયમેળમાં, તેનાં લઘુગુરુ યા મધુરકર્કશ ધ્વનિઓ સહિત થયેલો હોય ત્યારે પાનાંઓમાંથી સ્વપ્નિલ એવા કોઈ કાલ્પનિક વિશ્વમાં સરી પડવાનો વિલક્ષણ અનુભવ થાય છે. તેથી 'સાહિત્યિક પાત્રો' પ્રતિ જીવંતાભગતા મનુષ્યની જેમ પ્રતિભાવિત ન થવું જોઈએ તે 'દુઃસ્વપ્નમાં તમે ભયથી છળી મરશો નહિ' કંઈક એવું જ કહેવા બરાબર છે.

બીજું કે ભાષાનું અન્ય કોઈ ભાષિક મહત્ત્વ હોઈ શકે છે. કળા-

સર્જનમાં ભાષા તે વાસ્તવિકતાને ઝીલવાની એક રીતિ તરીકે જ તેની સર્વ મહત્તા પ્રાપ્ત કરે છે, નહિ કે યદૃચ્છાત્મક પ્રતીકોનાં શંભુમેળા લેખે. ભાષા એક 'પરંપરા' છે. સાહિત્યકૃતિમાં પાત્રોનું સદ્-અસદ્ વર્તન, તેમની મનોપ્રકૃતિની છબિ હોવા ઉપરાંત તે પાત્રમાનસ વાસ્તવિકતાના કોઈક વિશિષ્ટ એવા દૃષ્ટિકોણને જ મૂર્તરૂપે પ્રતિબિંબિત કરે છે. વળી આ દૃષ્ટિકોણનો કથાસૃષ્ટિમાં પુરસ્કાર અન્ય વિચારબિંદુઓનાં તિરસ્કારસહિત રજૂ થતો હોય એમ બને. ટૂંકમાં, કોઈ પણ પાત્ર તેના આવા કશા ગુણધર્મ વિહોણું તો ન જ હોય.

ભાષાની પ્રત્યાયનક્ષમતાનો પરિહાર તે વિચારણીય મુદ્દો છે. અન્ય વ્યક્તિમાં, જે વિશે આપણે પ્રીતિ ધરાવીએ તે 'પ્રત્યાયન' અને કશા 'અર્થ'થી અતીતની વસ્તુ છે, એ ખરું. વળી તેવી વસ્તુ કે જે સ્વતઃ સૌંદર્યપૂર્ણ હોય ને આપણી પ્રીતિનું ભાજન બની શકે તેનું નિર્માણ કરવું તે સર્જકકર્મ આવકારપાત્ર છે. પણ તે વસ્તુનો સૌંદર્યબોધ ત્યારે જ થઈ શકે જ્યારે તે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા ધારણ કરે. તે અર્થે વસ્તુને યથોચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકીને તેના અંતર્ભૂત ગુણવિશેષને પ્રકટ કરવામાં, 'પ્રત્યાયન'નો આપોઆપ સમાવેશ થઈ જતો હોય છે. અહીં રોબર્ટ પેન વોરનનું વિધાન ઉલ્લેખનીય છે: "I think, communication is not your first thought - not my first thought. It's to make the thing right, that's my first thought. If it's made right, it will communicate. . ." (Conversations with Writers, Vol. I.) ed. by Vance Bourjaily, p/289). આમ સૌંદર્યનિર્માણમાં અનુસ્યૂત રહેલા પ્રત્યાયનનો પરિહાર શક્યવત્ નથી.

પણ આ 'પ્રત્યાયન' એટલે શું?

વિશ્વ વિશેના આપણા અનુભવનું અપરોક્ષ પ્રતિનિધાન શક્ય નથી. તેને પૂર્ણપણે સમ્પ્રેષિત કરી શકાય તેમ નથી. સર્જક, અનુભવનાં crucial Ingredients ની વરણી કરે છે. તેને મૂર્તરૂપ અર્પવા એવા શબ્દસંકેતો રચે છે કે જેથી ભાવકચિત્તમાં તે અનુભવનું સંક્રમણ થઈ શકે. અહીં ભાવકકલ્પનાનું સર્જક નવેસરથી નિર્માણ કરતો નથી. તેને ઉદ્દીપ્ત કરે છે. એટલે કે સર્જક તેની કૃતિમાં એક પ્રકારની અનુભવ મુદ્રા લઈને આવતો હોય છે. જ્યારે તે જ કૃતિ પરત્વે ભાવક બીજા પ્રકારની. આ બે

પશ્ચાદ્દભૂ–અનુભવમુદ્રાઓમાં હંમેશા સામ્ય જળવાય. પણ તે કયારેય એકરૂપ (Identical) તેા ન જ હેાઈ શકે. સહૃદયમાં થતા આવા અનુભવના સંક્રમણને આપણે 'પ્રત્યાયન' તરીકે ઓળખાવી શકીએ. અહીં કૃતિનેા અર્થ પ્રત્યેક ભાવકે ભિન્ન ભિન્ન હેાવાનેા. એટલું જ ,નહિ, ખુદ સર્જકનેા અભિપ્રેતાર્થ ભાવકહૃદયનેા 'અર્થ' કદાપિ બની શકે નહિ. કળા તે કંઈ ગણિતશાસ્ત્ર નથી. વળી ભૌતિકવિજ્ઞાનની કેાઈ સમસ્યાના ઉકેલ અર્થેનેા અભિગમ, સાહિત્યકૃતિને લાગુ પાડી શકાય નહિ. કૃતિ પાસેથી એવા કેાઈ એક જ સર્વોચિત અર્થઘટનની અપેક્ષા રાખી શકાય નહિ. આમ કૃતિના બે અર્થઘટનેા કયારેય એકરૂપ હેાઈ શકે નહિ. તેનેા અર્થ એવેા પણ નથી કે સાહિત્યકૃતિમાં અર્થશેાધનું કાર્ય તે અટકળેા લડાવવાનેા (speculative free-for-all) વ્યાપાર માત્ર છે. જો કે સહૃદયે કૃતિમાં 'સક્રિય' બનીને જ અર્થને ઉપલબ્ધ કરવાનેા હેાય છે. પણ તેની આ 'સક્રિયતા' તે માત્ર તુક્કાઓ લડાવવાનેા નર્યો મુક્તાચાર તેા ન જ હેાવેા ઘટે. પ્રત્યેક સાહિત્ય કૃતિની પાછળ એક 'વિશિષ્ટ પ્રયેાજન' રહેલું હેાય છે. ભાવકહૃદય, કૃતિની ભાવનક્ષણે આ 'વિશિષ્ટ પ્રયેાજન'ને ઓળખી લેતું હેાય છે. કૃતિના વિચાર વિમર્શ દરમ્યાન, ભાવક-તેના પ્રતિભાવને વ્યાખ્યાયિત કરવા મથતેા હેાય છે. એટલું જ નહિ, તે પ્રતિભાવ અમુક પ્રકારનેા જ હેાવાનું કારણ પણ કૃતિની સર્વ વિગતેાને અનુષંગે આપવાને તે તત્પર બનતેા હેાય છે. કૃતિની 'અન્વીતિ'નેા અર્થ જ એ કે સર્વ વિગતેાની ઉપસ્થિતિ ત્યાં હેતુપુરઃસરની હેાય છે ને સહૃદયની અર્થઘટન–પ્રવૃત્તિ, કૃતિના પ્રયેાજન પરના તેમના પ્રભાવથી નિર્ધારિત થતી હેાય છે. તેથી અર્થઘટન સાથે અમુક તત્ત્વેા જ્યાં પ્રતિરેાધાય ને કળાબેાધ થવામાં મુશ્કેલી નડે ત્યારે કૃતિ વિશેનું અર્થઘટન જ ખંડિત હેાવાનું લેખવી શકાય.

બહુધા, સાહિત્યકૃતિનાં તત્ત્વેા માત્ર એક જ અભિપ્રેતાર્થ ભાગ્યે જ ધરાવતાં હેાય છે. કયારેક કલ્પનેા ઈ. ભિન્નભિન્ન સમયે જ નહિ બલ્કે એક જ સમયે વિધવિધ અર્થો પ્રકટ કરે છે. ત્યારે કૃતિના અર્થો તેના ફક્ત એક જ સ્તર પર ક્રિયમાણ બનતા નથી. એકાધિક સ્તરે તે વિસ્તરતા હેાય છે. તેથા કેટલાંક તત્ત્વેા દઢીભૂત એવા અમુક જ અર્થો ધરાવતા હેાવાનું નક્કી કરી શકાતું નથી. વળી તેમને સ્વયં–સંગત એવી એક જ અર્થપદ્ધતિની ભૂમિકા પર મૂકવાનું કાર્ય અશકયવત્ બને છે. કૃતિનું complete paraphrase થઈ શકતું નથી. ત્યારે આપણા સંવિત્‌ને

સમગ્રપણે વ્યાપી વળતી તેની વ્યંજકતા, રહસ્યાવૃત ઉપસ્થિતિના ભોગે સીમિત અર્થબોધમાં રાચવાનું સહૃદયને પાલવે નહિ. સર્જકદષ્ટિએ તો સમસ્ત કૃતિ જ 'અર્થ' છે. કેમકે તે એક અનન્ય અનુભવ છે. નહિ કે કશાનું તારતમ્ય.

આવી સમૃદ્ધ અર્થસંદિગ્ધતા અર્થે, સર્જક તેની કૃતિમાં કલ્પન, પ્રતીક અને પુરાકલ્પન ઈ. તત્ત્વોનાં સફળ વિનિયોગ પર વિશેષ ભાર આપતો હોય છે. એમાંય, સાહિત્યકળામાં મુખ્યત્વે પ્રતીકનો અધિક પ્રમાણમાં કરાતો વિન્યાસ તે આપણી રોજિંદી પ્રવૃત્તિઓમાં સાહજિક રીતે જ પ્રવેશતાં પ્રતીકોને લીધે. વ્યવહારની ભાષા સુધ્ધામાં ઉપમા–અલંકારાદિ તથા દૈનંદનીય જીવનમાં પ્રતીકપ્રાચુર્ય ક્યાં આપણને જોવા મળતાં નથી? અમૂર્તને નક્કરરૂપે અનુદિત કરવાની માનવ ચિત્તવૃત્તિથી આપણે સુપરિચિત છીએ જ. અમૂર્તની અવેજીમાં, ભાવસંકુલતા યા વિચારવસ્તુ (idea)ની જટિલતાને સ્થાને જે નક્કર વસ્તુ મૂકીને તેમનો સંકેત રચી આપવામાં આવે તેવા પદાર્થને અર્થવિદો પ્રતીક તરીકે ઓળખાવે છે. સાહિત્યિક પ્રતીક તેનો અર્થ કૃતિના સંદર્ભમાંથી પ્રાપ્ત કરે છે. વળી આ સંદર્ભ પણ પ્રત્યેક કૃતિએ વિભિન્ન હોવાનો. જે અગોચર અને અમૂર્ત છે, જે રહસ્યમય છે તેને સર્જક અનુભવગોચર કરી આપે છે. તે અર્થે કૃતિમાં તેણે પ્રયોજેલા પ્રતીકનો સુસ્પષ્ટ એવો દૃઢનિશ્ચિત અર્થ ત્યાં તારવી શકાતો નથી. આમ છતાંય, સાહિત્યકૃતિના પરામર્શ દરમ્યાન પ્રતીકના કાર્યને કેટલાક અંશે તર્કસંગતરીતે વ્યાખ્યાયિત તો અવશ્ય કરી શકાય. કેમકે પ્રતીકનું પ્રયોજન કૃતિની આંતરિક અનિવાર્યતામાંથી નિષ્પન્ન થતું હોય છે. સર્જકનું કથયિતવ્ય પ્રતીકનિર્માણ સિવાય અન્ય કોઈ રીતે ત્યાં શક્ય બનતું નથી. એટલે કે પ્રતીક, કૃતિના હાર્દમાંથી ઉદ્ભવે છે. તેમાંથી તેનો પરિપોષ પામે છે. એમ તેની જીવંતતા–અર્થસભરતા તે ઉપલબ્ધ કરે છે; આ જીવંતતાની મહત્તા, તેનાં પ્રાકટ્યની ક્ષણે જે ભાવાત્મક યથાર્થતાને તે રજૂ કરે તેનાથી વિશેષ કદાપિ હોઈ શકે નહિ. જ્યાં સાહિત્યકૃતિને અનુરૂપ તેની સપ્રમાણતા–ઔચિત્ય જળવાયાં ન હોય અથવા તો પ્રતીકનો પ્રતીક ખાતર જ ઉપયોગ થયેલો હોય ત્યારે તેને કશી મૂલ્યવત્તા પ્રાપ્ત થતી નથી. તેનું મહત્ત્વ નકલી સિક્કા (counterfeit) જેટલું જ ત્યાં હોય છે. પ્રતીકથી રચાતો સંકેત ભાવકકલ્પનાને સંકોરવાની–પ્રદીપ્ત કરી આપવાની ક્ષમતા ધરાવતો હોવો જોઈએ.

સાહિત્યકૃતિ જ્યા પાત્રસર્જન, સઘર્ષ–વિકાસ, વિષયવસ્તુનુ સૂચન અને સૂક્ષ્મ ભાવસંકેતની એક સાથે જ પ્રતીક દ્વારા રજૂઆત કરે છે ત્યારે તે એક પ્રકારનો 'દબાવ અને જટિલતા, (compression and complexity) સિદ્ધ કરતી હોય છે આવી કૃતિ એક એવી પરિસ્થિતિનુ નિર્માણ કરતી હોય છે કે જેના દ્વારા આપણી વાસ્તવિકતાને વિભિન્ન સ્તરેથી તાગવાનો ઉપક્રમ રચી, સકુલ અર્થસપન્નતાને તે આવૃત કરી શકે. અહીં સર્જકની વૈયક્તિક દૃષ્ટિનો વ્યાપ જેટલો જટિલ અને વિશાળ, તેટલું જ તેને કૃતિમાં સમાવિષ્ટ (compression) કરવાનુ કાર્ય સરળ. આ વિધાન કદાચ વિરોધાભાસી લાગે. પણ તેનો અર્થ એવો નથી કે સાહિત્યકળા તે વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિ માત્ર છે. અલબત્ત, સર્જકવ્યક્તિત્વનો આવિષ્કાર કૃતિ ઝીલતી હોય છે પણ તેની વૈયક્તિકતાને તો કળા સર્વથા અતિક્રમી જતી હોય છે

૪

પ્રત્યેક વાર્તાકૃતિનુ આયોજન, સર્જક સમક્ષ તેની આગવી સમસ્યા રજૂ કરે છે. સાથે તેની તદ્દન ભિન્ન એવી વિકાસદિશા પણ ઉઘાડી આપે છે, તેથી સર્જાઇ ચૂકેલુ કળાવિશ્વ અને તેના વિશે તારવી કાઢેલા સામાન્યીકરણો, નવીન સર્જન અર્થે ભાગ્યે જ સહાયરૂપ નીવડે. રચનાબાહ્યની એવી સહાય, તેના સર્જનમા ખલેલરૂપ બની રહે. એટલે કે સર્જનક્ષણે, પ્રત્યેક કૃતિ તેના સ્વકીય જીવનબળે, તેની નિરૂપ્યદિશામાં આગળ ધપતી, તેનો ક્રમિક વિકાસ સાધતી, આકારિત થતી હોય છે. જો કે કોઈ કથાસર્જકની કૃતિઓ અપ્રકટપણે અમુક જ વિષયવસ્તુઓના વૈવિધ્યરૂપે પુનરાવર્તિત થતી જણાય. કશી પૂર્વપ્રાપ્ત વિશિષ્ટભાતને અનુવર્તતી હોય. આ વિશિષ્ટ ભાતની પ્રકૃતિ વળી સાવ આત્મલક્ષી હોય. તે પરત્વે સર્જકચિત્ત સભાન ન હોય એમ બને. પણ તેનો અર્થ એવો નથી કે દરેક નવુ સર્જન તે પેલી વિશિષ્ટ ભાતની પુનરુક્તિ યા તો પ્રતિકૃતિ માત્ર છે. અહી પ્રત્યેક 'યત્ન' સર્જક અર્થે તો એક નવા સાહસરૂપ જ હોય છે. તે 'યત્ન'ને પોતાનો આવેગ, તેની ફ્લશ્રુતિ અર્થેની નિજી અનિવાર્યતા અને આક્રમકતા હોય છે. તેના સર્વ અધિકારસહિત તે 'યત્ન' સર્જનગ્રસ્ત બને છે. બીજી દૃષ્ટિએ જોતા, કોઈ એક જ કળાકારની સમગ્ર કૃતિઓ તેના વિષયવસ્તુ અને અભિગમ પરત્વે વિભિન્નતા દાખવે. પણ એ સર્વ કૃતિઓનો ઉદ્ગમ સ્રોત તો કળાકારની ભીતરમા એક જ હોવાનો સભવે, તો અનેક કથાસર્જકોની અસખ્ય

કૃતિઓનો મૂળાધાર એવો સર્વસાધારણ ઉદ્‌ગમસ્રોત કયો હોઈ શકે ? તે છે આપણું શાશ્વતી ભાવવિશ્વ. પ્રેમ-ઘૃણા, કરુણા યા ભયની વિભીષિકાને કોઈની સાથે કશો પક્ષપાત-રાગદ્વેષ હોતો નથી. આમ છતાંય, પ્રત્યેક સર્જકની કૃતિઓ તેની લાક્ષણિક એવી મુદ્રાને કારણે અન્યથી નોખી પડી આવે છે. આ વિશિષ્ટ મુદ્રા ઉપસાવવામાં સર્જકની શૈલી મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. જો કે સંવિધાન રીતિ અને બીજાં વ્યાવર્તક બળો પણ તેમાં કારણરૂપ બનતાં હોય છે. પણ મહદંશે તો શૈલી જ સર્જકવ્યકિતત્વની પરિચાયક એવી અનોખી ભાત તેનાં સર્જન-સમસ્તમાં નીપજાવે છે. શૈલી એટલે શબ્દરચના, પદવિન્યાસ, વાક્યોનાં અન્વયો ઇ. તત્ત્વોની સર્જકે સ્થાપેલી આંતરિક ભાષા-વ્યવસ્થા. પણ આ વ્યવસ્થા તે શૂન્યતામાં સર્જતો ભાષિક-વ્યાયામ નથી. કર્તા તેના આશય અનુસાર રૂપક-સંકેતશ્રેણીઓ દ્વારા શબ્દોનું 'વિસ્તૃતીકરણ' સિદ્ધ કરે છે. તેમનાં વાચ્યાર્થને અતિક્રમી જઇને ભાષાને આગવો મરોડ અર્પે છે. તેથી ભાષા તત્ત્વોમાં વક્રતા - તિર્યકતા આવે છે. આવી ભાષાકીય સંયોજના દ્વારા તેનાં ભાવ, વિચારવસ્તુ અને પ્રસંગ આદિનો તે આવિર્ભાવ સાધે છે. આ દૃષ્ટિએ જોતાં શૈલી એટલે અભિવ્યક્તિની વિશિષ્ટ રીતિ. શબ્દો દ્વારા પરિસ્થિતિ-ભાવ સ્વયંના 'સારતત્ત્વ' અર્થની તીવ્રતર ખોજ એટલે જ શૈલી. અર્થાત્, કૃતિનો સમગ્રતયા 'ગુણ'. વૈયક્તિક સાધનોથી અનુભવનું પરલક્ષીત્ પુનઃસર્જન કરતાં સર્જકવ્યક્તિત્વની અંકિત થતી છાપ એ જ શૈલી.

શૈલી દ્વારા કથાસર્જક એવો તનાવ (tension) સર્જતો હોય છે જે ભાષાનું ભૌતિકઘટના અને મનોઘટનામાં રૂપાંતર કરી આપે. સંવેગ-નિર્મિતિના કારણે સહૃદયચિત્ત એક મનોવિસ્ફોટ(psychic explosion)-માંથી અન્ય મૃદુ યા ભયાવહ એવા મનોવિસ્ફોટ પ્રતિ ગતિ કરે છે. આવો ગત્યાત્મક અનુભવ થાય છે શૈલી પરના સર્જક-પ્રભુત્વને કારણે. શૈલી ગતિ-કર્તા (agent of movement) લેખેની કાર્યશીલતાને લીધે. સમર્થ શૈલી જ સાહિત્યકૃતિના ગહન રહસ્યને ઉત્ક્રાંત કરી, તેના અનેકવિધ સ્તરના અર્થને વ્યંજિત કરી શકે. તેની ન્યૂનતા ભાષાની ઐંદ્રિક પ્રવાહિતામાં અવરોધ ઊભો કરે.

બે કથાસર્જકોની અનુભૂતિક્ષમતા વચ્ચે કશું સામ્ય હોઈ શકે નહિ. તેમની 'દૃષ્ટિ અને અંતઃસૂઝ' વિભિન્ન હોવાનાં. વળી અનુભૂતિક્ષમ ગદ્ય

તે જ વૈયક્તિક અને મૌલિક ગદ્ય. તેથી સાહિત્યમાં આગવી વૈયક્તિક ગદ્ય શૈલીઓ અનેકવિધ હોય તે સ્વાભાવિક છે. તદ્‌ઉપરાંત, કથાસાહિત્યની ભાષાશૈલીના વૈવિધ્યનાં નિર્ણાયક તત્ત્વો તે તેમાં પ્રયોજાતુ કથનકેન્દ્ર (point of view), તેનું કથાનક તેમ જ વિષયવસ્તુ એટલે પ્રત્યેક સાહિત્યકૃતિની શૈલી પણ તેનુ આગવુ લક્ષણ ધરાવતી હોય છે સાથે સાહિત્યકૃતિની 'આકૃતિ'મા નાવીન્ય-વિધવિધતા આવે, સર્જક પ્રતિભા તેને નવી નવી રીતે વિકસાવે તે પણ દેખીતું છે. બે સાહિત્યકૃતિઓની 'આકૃતિ'માં એકસમાનતા સભવે નહિ.

શિલ્પકળામાં 'આકૃતિ' પ્રેક્ષક સમક્ષ આત્મદર્શિત-આત્મઘોષિત ઉપસ્થિત થતી હોય છે. જ્યારે સાહિત્ય તે શાબ્દિક-વ્યાપાર છે. આ વ્યાપાર ભાવક-દૃષ્ટિ તળે ક્રમબદ્ધ એક જ દિશામા આગળ વધતો, તેના ચિત્તમાં સચય પામતો હોય છે. ત્યા શબ્દો કથ્ય અને અ-કથ્ય વચ્ચેના સબધની રૂપરેખા ઓને અનુસરે છે. વાચન અતે, રચનામાંથી ઉદ્‌ભવતી સૌદર્યપૂર્ણ ભાતની 'આકૃતિ'ની અપૂર્વ અનુભૂતિ, ભાવકના સમગ્ર સવિત્‌મા એક સ્પર્શઝબકાર મૂકી દે છે. કૃતિનાં અગભૂત ઘટકોની પ્રભાવકતા કરતા વિશેષ તો તેની અખિલાઈની વ્યજનાનો બોધ ભાવકચિત્તમા આવી ચમત્કૃતિ સર્જે છે. તથી સાહિત્યની 'આકૃતિ' તે ભાવકપક્ષે તેની પ્રત્યભિજ્ઞા (recognition) સાથે અનુસધિત થતી હોય છે. જ્યારે સે આત્મીયપણે સ્વયકૃતિ સાથે. 'આકૃતિ' એ જ કૃતિ. સર્જકભાવકના જે અતરતમ સાથે 'આકૃતિ'નો સવાદ રચાતો હોય છે તે છે સગ્રથનના સૌદર્ય વિશેની આપણી ગહનતમ અનુભૂતિ. સર્જકના હાથે રચનાને પ્રાપ્ત થતી 'આકૃતિ' દ્વારા સવ કોઈથી અતિરિક્ત એવા તેના હૃદયમનને અને તેની કળાસૃષ્ટિને માત્ર સહૃદય જ પામી શકતો હોય છે. એ દૃષ્ટિએ જોતા, 'આકૃતિ'નો આદિ-અત વૈયક્તિક રીતે થવા પામે છે. બન્નેની ઉપરોક્ત વિભાવનાઓ તો તદ્દન ભિન્ન છે. પણ તેનું ઝાઝુ મહત્ત્વ ન હોઈ શકે. તેમની વચ્ચે સ્થપાતુ અનુસધાન તે જ કળાની અપૂર્વ ઘટના છે. તેનું જ કળામાહાત્મ્ય છે.

આવા અનુસધાનની કડી શોધી આપીને કળાકૃતિનુ યથાયોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમા મૂલ્યાકન કરવાની જવાબદારી વિવેચનના શિરે છે. આપણે ત્યા કૃતિલક્ષી વિવેચનના નામે અખત્યાર થતી કહેવાતી વિવેચન પદ્ધતિઓએ આ અનુસધાનના જ છેદનભેદનનુ કાર્ય બજાવ્યુ છે કયારેક

કૃતિનાં પૃથક્કરણો આપવાનાં ગણ્યાંગાંઠ્યા સન્નિષ્ઠ પ્રયત્નો થાય છે ખરા. પણ ત્યાં એ હકીકતને આપણે ભૂલવી તો ન જોઈએ કે સાહિત્યકૃતિ અને તેનું વિશ્લેષણ–પૃથક્કરણ તે એકબીજાની સામે ધરેલાં દર્પણો નથી, તે પરસ્પરનાં પરાવર્તનો નથી. વિશ્લેષણે પશ્ચાદ્‌ગમન કરવાનું હોવાથી તેનો માર્ગ અતિ સંકીર્ણ અને તેનું ધ્યેય તે વિલોપબિંદુ (vanishing point) હોય છે; જ્યારે કળાકાર તેની વિરુદ્ધદિશામાં, મુક્ત અવકાશમાં તેની સર્વ 'પસંદગીઓ' સહિત કાર્યપ્રવૃત્ત બને છે. તેના સર્જનના સ્થિર આદ્યબિંદુને તે પ્રથમથી જ જાણી લેતો હોય છે. પણ વિવેચક તો વિવેચનાંતે આવીને એવા કોઈક આદ્યબિંદુને ખોળી કાઢ્યાનું દર્શાવી શકે. અર્થાત્, સાહિત્યકૃતિ તે પેલા આદ્યબિંદુ પરથી કળાકારે માનવીય સત્ય સમેત તેના નિબિડ રહસ્યમય વિશ્વમાં ભરેલી એક સર્જનફાળ છે. તેમાં તેની સર્વ 'પસંદગીઓ' કૃતિના હાર્દમાં લક્ષ્યવેધી બાણને છૂપાવે છે. વિવેચકનું કાર્ય વછૂટી ચૂકેલા તે બાણને કૃતિની પણછ ઉપર પાછું લાવી મૂકવાનું નથી. તે શરસંધાનની સર્વ કલાકીય ખૂબીઓ અને લક્ષ્યવેધ પાછળનાં કળાકૌશલ્યને સમર્થતાપૂર્વક વર્ણવી–તારવી બતાવવાનું છે. કૃતિનાં મર્મકોષોને ભેદીને તેનાં ઋતનો પરામર્શ કરી બતાવવાનું છે. ક્યારેક કથાસર્જકે કશી રૂઢ નકશીનું કરેલું પુનરાવર્તન તે કોઈ કળાવિઘાતક તત્ત્વ બની જતું નથી. આગળ દર્શાવ્યું તેમ સૂક્ષ્મ કળારૂપોનાં વૈવિધ્યનું જ તે આવિષ્કરણું છે. વળી સાહિત્યસર્જનના અર્થે આપણા વિષયવસ્તુ, સ્થળ કે. તો યથાતથ જૂનાં જ રહેવાનાં. નાવીન્ય ફક્ત 'દર્શન'નું જ હોઈ શકે. તે જ પર્યાપ્ત નથી શું? તે અર્થની કળાસર્જકની પ્રયોગાભિમુખતા જ તેની પૂર્વ કળાસિદ્ધિઓનાં નીતિનિયમોને પાછળ મૂકી દઈ, 'નવ્ય કૃતિ'ને તેની આગવી આબોહવામાં તેનું જીવન બક્ષે છે. વિવેચકે તે સર્વનો વિવેક કરવો ઘટે.

કોડિમા, જુલાઈ ૨૬, '૮૧.

સિલ્વિયા પ્લાથના બે પત્ર

૧૯ નવેમ્બર, ૧૯૫૨

૧

થોડા દિવસ આરામ કરવા ઘેર જવાનું થાય તો ખૂબ આનંદ થશે. હું અત્યારે બહુ જ ઉદ્વિગ્ન અને તંગ અવસ્થામાં છું, આ કબૂલ કરતાં મને દુઃખ થાય છે. અઠવાડિયાથી હું ત્રસ્ત અને બિમાર છું, ખૂબ જ હતાશ માનસિક અવસ્થાનું શારીરિક નિદર્શન. જીવન પ્રત્યેનો મારો અભિગમ સૌથી મહત્ત્વની વાત– તે મારા વિજ્ઞાનના અભ્યાસક્રમ પર આધાર રાખે છે. એમાંથી બહાર આવવા માટે મેં આત્મહત્યા કરવાનો વિચાર પણ કરી જોયો, મારા જ કળણમાં હું ગરકી ગઈ હોઉં એના જેવું છે. હું જાણે પ્રયોજનહીન દોટ મૂકી બેઠી છું, વિજ્ઞાનના અભ્યાસક્રમમાં ભરવાઈ પડી છું. આ ભયાનક વર્ષનો એક એક દિવસ પસાર કરી રહી છું, આ ગાળામાં ખરેખર તો મારે મારા મુખ્ય વિષયમાં મોજ કરવાની હોય. હું ખરેખર ભયભીત થઈ ગઈ છું, નાની નાની પસંદગીઓ અને ઘટનાઓ મોટી મોટી આડ બનીને ઊભાં રહી ગયાં છે; જીવન છિન્નભિન્ન થઈ ગયું છે. આ અભ્યાસક્રમમાંથી ભાગી છૂટવાની ઇચ્છા મારા પર સવાર થઈ ગઈ છે. આ ઉનાળામાં એ અભ્યાસ પૂરો કેમ ન કર્યો એનો પસ્તાવો થાય છે. સાવ શુષ્ક સત્રો યાદ રાખવા માટે પ્રયત્ન કરું છું. માંદી, મને નવાઈ લાગે છે શા માટે? શા માટે? શા માટે? હું જ્યારે ચોપડી ઉઘાડું છું ત્યારે ખરેખર માંદી જ પડી જઉં છું, હજુ તો આખા વરસ સુધી અઠવાડિયાના દસ કલાક બગાડવાના છે. મારા આખા જીવન પર એની અસર પડવાની; હું ચોસર પરના મારા અભ્યાસમાં પાછળ છું; સર્જનાત્મક લખાણોમાં કશું

કરી શકતી નથી, આ અભ્યાસક્રમની, આ શુષ્ક તુચ્છતાઓની, કૃત્રિમ સૂત્રો અને સંયોજનોની ભયંકર ચિંતા મારા આખા જીવન પર રાજ કરી રહી છે. મેં શા માટે ભૂસ્તર વિજ્ઞાન પસંદ ન કર્યું ' એ પ્રશ્ન હું પૂછયા કરું છું, બીજી કોઈ પણ વાસ્તવિક પસંદગી આશીર્વાદરૂપ લેખાત. બીજા બધા જ પરદેશમાં છે અથવા તો તેમના અભ્યાસક્રમોમાં ખોવાયેલા છે. મારે આમાંથી બહાર નીકળવું જોઈએ એમ મને લાગે છે, નહીંતર હું ગાંડી થઈ જઈશ. હું જે અપરિવર્તનશીલ નિષ્ફળતા અનુભવી રહી છું તેને કેવી રીતે સમજાવું ! હું તે સમજવા પણ માગતી નથી, અને એ તો વધુ ખરાબ. મારા જીવનમાં કશાય સાથે એને સંબંધ હોય એમ લાગતું નથી. એ અભ્યાસક્રમ એક વર્ષનો છે. મારે કોલેજના મનોચિકિત્સક પાસે જઈને હું આ બાબતમાં શું અનુભવું છું, મારા આખા જીવનમાં એ કેવો વળગણરૂપ છે, બીજાં બધાં ક્ષેત્રોમાં હું એને કારણે કેવી નિષ્ક્રિય થઈ ગઈ છું–આ બધા વિશે કહું કે નહિ તે વિચારું છું. જીવન એક મશ્કરી લાગે છે. જો એક વખત આ અભ્યાસક્રમમાંથી બહાર નીકળી જવાય–ભલે બીજા સત્રમાં–તો આગળ રસ્તો થઈ રહેશે એમ મને લાગે છે. પણ આ રીતે તો હું જીવી જ નહિ શકું. આભારવિધિની ઔપચારિકતા પછી મારે એક પેપર છે અને બે પરીક્ષાઓ છે. ઘેર તો મારે આખો વખત ભણવાનું અને આરામ કરવાનો છે. સદ્ભાગ્યે હજુ મને સાયનસ થયું નથી; એ બીજા પ્રકારનો પલાયનવાદ થાય. જ્યારે કોઈને કોલેજ છોડી દેવાનું મન થાય અને ગૂંગળાવી નાખતા અભ્યાસક્રમ માટે આપઘાત કરવાનું મન થાય ત્યારે એ ઘણી ગંભીર ઘટના કહેવાય. દરરોજ કંઈક ને કંઈક ઉમેરાતું જ જાય છે. મને સૂત્રોની સૂગ છે, કૃત્રિમ અણુઓ અને મોલેક્યુલ જાય ચૂલામાં. એ તો કૃતક વિજ્ઞાન છે–માત્ર સિદ્ધાન્તો; ગ્રહણ કરવા જેવું કશું ય નહિ. તે મારું આખું જીવન બરબાદ કરી નાખશે અને હું જોયા કરીશ. આ વિશે મનોચિકિત્સકને (મા બાપ કે ચર્ચના કન્ફેસરનું પ્રતીક) વાત કરતાં મને બીક લાગે છે કારણ કે તેઓ પછી તો મારી ઇતર પ્રવૃત્તિઓ (ખાસ કરીને તો પ્રેસ સમિતિ) બંધ કરાવીને અડધો સમય સૂત્રો અને નાનાં નાનાં ગાણિતિક સમીકરણો (કેટલાય સમયથી એ બધું હું ભૂલી ગઈ છું) મારા મગજમાં ઠાંસવાની ફરજ પાડશે; હું ખરેખર તો એ બધું ભણવા જ માગતી નથી. મારા જીવનનું આ આખું વરસ બરબાદ કરી નાખવાનું, આ અભ્યાસક્રમ આખો વખત માથા પર તોળાયેલો રહે, તેને કારણે નિષ્ક્રિય થઈ જઉં–આ બધું અસહ્ય છે. જો એમાંથી મુક્ત થઉં તો આગળ થોડો પ્રકાશ દેખાવા માંડે–તો

હું સ્નેહની લાગણી ફરી અનુભવતી થઈશ.

મા, તને આ બધું લખવાનું મને ગમતું નથી, પણ મારાં બે ખૂબ જ સારા મિત્રો ડીક અને માર્સિયાની જિંદગીઓ ખરાબ થઈ ગઈ છે, અમે એટલા બધા દૂર છીએ કે હું ભાગ્યે જ તેમને મળી શકું છું. અને એમાં આ અભ્યાસ મારી માનસિક સ્થિતિ માટે હવે તો મને ચિંતા થાય છે. મારા ભાવી જીવનમાં આનાથી મને શો લાભ થવાનો છે? હું એને ધિક્કારું છું, એ ભયંકર છે, ઘૃણાસ્પદ છે. મેં જ એને ભક્ષક અને દુષ્ટ રાક્ષસની કોટિએ પહોંચાડયો છે. બીજું કંઈ જ નહીં, માત્ર સૂત્રો, કંઈ જ બીજું નહીં. અને તે પહેલી કક્ષા માટેનો અભ્યાસક્રમ. અરે ભગવાન, શું મારી જિંદગી બની ગઈ છે! મારી જાતને વિક્ષુબ્ધ બનાવી રહી છું તે હું જાણું છું, બધું જ અર્થહીન છે, શૂન્ય છે. આ શિક્ષણ નથી. આ તો નરક છે; વરસની અધવચ્ચે આખા વર્ષનો અભ્યાસક્રમ પડતો મૂકવા માટે હું કૉલેજના સત્તાવાળાઓને સમજાવું, પણ કેવી રીતે? આ બધા ભયંકર સૂત્રો અને નિરર્થક ગોખણપટ્ટી–મારા માટે તો ખરીજ– થી હું જો દૂર ભાગી નહિ જાઉં તો ગાંડી થઈ જઈશ એ વાતની ખાત્રી મનોચિકિત્સકને આપું કેવી રીતે? 'મારી બુદ્ધિ પણ મને છેવટે મને પડતો મૂકશે અને મારે આમાંથી બહાર નીકળવું છે. દરેક સુખી છે પણ હું જ્યારથી અહીં આવી છું ત્યારથી આણે મારો પીછો પકડયો છે.

હું ખરેખર પૂરેપૂરી અને ભયંકર ચિંતાગ્રસ્ત છું. એક બાજુએ મને થાય છે કે આ અભ્યાસક્રમ મારે છોડી દેવો જોઈએ. સર્જનાત્મક શિક્ષણ વિશેની મારી વિચારણા સાથે સ્મરણશક્તિ અને ગોખણપટ્ટીનો મેળ હું ખવડાવી શકું એમ નથી. કૉલેજના સત્તાવાળાઓને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી મારી સ્થિતિ કફોડી છે; અત્યાર સુધીમાં મારી છાપ ખૂબ જ સારી પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે પણ મારી દૃષ્ટિએ જે ભયંકર અને ફાલતુ અભ્યાસક્રમ છે તેનાથી હું ગાંડી થઈ જઈશ એમ જો હું તેમને કહું તો તો તેઓ મને કાઢી જ મૂકે અથવા એવું બીજું કંઈ કરે. દર અઠવાડિયે વિજ્ઞાનનું પુસ્તક ખોલતાં મને ડર લાગે છે; આ અભ્યાસક્રમનો વિષય મારા સંકલ્પશક્તિને અને જીવન પ્રત્યેના પ્રેમને નિઃશેષ કરી નાખે છે.' હું જો વધારે અભ્યાસ કરીશ તો સ્વસ્થ બનીને આ વિષયને સ્વીકારીશ એવું પણ નથી. હા, હું

• એતદ્ ઑગષ્ટ ૮૧

થોડાં પ્રકરણ પાછળ પડી ગઈ છું (અત્યારનાં પ્રકરણોની સાથે રહી શકું એટલા માટે મેં એ પડતાં મૂક્યાં હતાં) પણ જો બીજા સત્રમાં આ અભ્યાસક્રમ હું પડતો મૂકી શકું તો (વિજ્ઞાનના બદલે હું શું લઈશ તેની તો મને ખબર નથી), તો જીવનનો માર્ગ પાછો પ્રકાશિત થાય. અત્યારે પણ એક યુનિટનું કામ બાકી છે—નવા અઠવાડિયાનું વિજ્ઞાન–ગૃહકાર્ય ઓકવાનું બાકી છે. શું હું બાલિશ છું? હોઈશ કદાચ, પણ આ વરસે એક પછી એક ભયંકર ગોઠવણો મારા માથે મારવામાં આવી છે. મારી દૃષ્ટિએ તો વિજ્ઞાન એક ગધ્ધાવૈતરું છે, તેનું કોઈ પ્રયોજન જ નથી. અણુ અને પરમાણુઓની સંદિગ્ધ, ઉપરછલ્લી સમજ જીવન વિશેની મારી સૂઝને વિકસાવી શકવાની નથી. એ વાતની કબૂલાત જાત સાથે તો કરવી પડે છે.

ઓહ! હું જે બિનજરૂરી યાતનામાંથી પસાર થઈ રહી છું તેની સામે મારા વ્યક્તિત્વનો એકે એક અંશ વિદ્રોહ પોકારે છે. હું જો એ સમજવા માગતી હોત તો કેવું પણ હું સમજવા જ માગતી નથી. હું તેની સામે વિદ્રોહ કરું છું, તેણે મારો પીછો પકડ્યો છે, આ વાત હું સ્વાભાવિક રીતે બીજાને ગળે, મનોચિકિત્સકને પણ, કેવી રીતે ઉતારી શકું? હું અંદર ને અંદર સરકતી જાઉં છું. રિક્તતાની લાગણી અનુભવું છું. દવાખાનામાં આરામ લેવાથી મારી બિમારી મટી જવાની નથી.

સાવ હતાશ થઈ જતાં પહેલાં હું આભારવિધિ સુધી રાહ જોઈશ. પણ ઓહ! હું કેવી તો ઉદાસ, નકામી બની ગઈ છું, ફસાઈ પડી છું!

તારી ખોખલી દીકરી
સિલ્વિ

૨ '

૧૧ જૂન, ૧૯૫૮

વ્હાલા વૉરેન,

...લખવા બેઠી છું ત્યારે મને ખ્યાલ આવે છે કે મે મનેામન કેટલા બધા પત્ર તને લખી નાખ્યા છે અને અહી મને તારી ખેાટ કેટલી બધી સાલે છે. મારે જેમની પડી હેાય એવા બહુ ઓછા લેાકેા આ દુનિયામાં છે, તું અને ટેડ બધામાં સૌથી નિકટના છેા એમ હું માનું છું. તું પાછેા આવે ત્યારે એના માનમાં આપણે કદાચ ઉજાણીએ જઈશું અને કેપ આગળ તરીશું. આવતા વર્ષના અભ્યાસક્રમ વખતે આશા રાખું કે આપણે નિકટ હેાઈશું અને તું અવારનવાર જમવા આવીશ (આ અઠવાડિયાના અંતે અમે બેાસ્ટન એપાર્ટમેન્ટ શેાધવા નીકળીશુ) અમને અવારનવાર મળવા આવીશ, તારી પાસેથી યુરેાપના અનુભવેા, એ વિશેની તારી માન્યતાઓ, હાવર્ડ ખાતેની તારી કામગીરી વિશે હપતે હપતે બધુ જાણવાની મારી ખૂબ જ ઇચ્છા છે. હાવર્ડ જવાની મારી ઊંડી ઊંડી ઇચ્છા તેા તું જાણે જ છે, તું ત્યાં ગયેા એ તેા સારું થયું જ. મારા તેા બધા જ દીકરા હાવર્ડ જવા જોઈએ એવેા નિશ્ચય દરેક મા મનેામન કરતી હેાય છે— એ ભયાનક આદત મારામાં પણ છે.

મેં ૨૨મી મેએ ભણાવવાનું પૂરું કર્યું અને મારી વિદ્યાર્થિનીઓની વિદાય લેતાં મને ખરેખર ખૂબ દુઃખ થયું. છેલ્લે દિવસે જ્યારે હુ ભણાવવા ગઈ ત્યારે દરેક વર્ગ પ્રત્યેની મારી લાગણીઓની માત્રામાં મને જે સત્કાર સાંપડ્યો એનાથી મને રમૂજ થઈ, નવ વાગે થેાડેા છૂટકાવ, અગિયાર વાગે તાળીઓનેા ગડગડાટ અને ત્રણ વાગે મધ્યમ કક્ષાનેા ઊભરેા. હવે જ્યારે એ બધું પૂરું થયું છે ત્યારે મે વીસ વાર્તાઓ, બે નવલકથાઓ,

'- એતદ્ ઓગસ્ટ ૯૨

દસ નાટકો અને અસંખ્ય કાવ્યો –ધ વેસ્ટ લેન્ડ સમેત– ભણાવ્યાં છે એ વાત મારા માન્યામાં આવતી નથી. પણ મેં એ ભણાવ્યું છે. શરૂઆતનાં ખરાબ અઠવાડિયાંઓ માટે મેં જેટલું વિચારેલું અથવા આશા રાખેલી તેના કરતાં વધારે મેં કર્યું છે, એ અઠવાડિયાંઓનું શિક્ષણ મને ખૂબ જ વ્યથિત કરી નાખે છે. મેં ઉત્તમ કૃતિઓ પસંદ કરી હતી, મારા ખૂબ જ હઠીલા વિદ્યાર્થીઓનાં હૃદય જીતી લઈને એમને સારું એવું ભણાવ્યું હતું એમ હું માનું છું.

એકંદરે મને મારા સહકાર્યકરોથી ખૂબ જ અસંતોષ છે; વિદ્યાર્થી અવસ્થામાં જેઓ આશાસ્પદ હોય તેઓ પાછળથી માનવી તરીકે નબળા, ઈર્ષ્યાળુ, ક્ષુદ્ર અને નકામા નીવડે ત્યારે કેટલી બધી નિરાશા થાય. મોટા ભાગના સહકાર્યકરો આવા છે, અને કૉલેજના સ્ટાફમાં સવારે કૉફી પીતી વખતે, બપોરે ચા પીતી વખતે અને સાંજે કૉકટેઈલ વખતે ચાલતી ગપસપ-ખાસ કરી પુરુષ વર્ગમાં–થી તો તોબા. છેલ્લામાં છેલ્લી માહિતી, ભવિષ્યની નિમણૂકો, ઠપકાઓ, ગ્રાન્ટ, વિદ્યાર્થીઓ, સાહિત્ય વિવેચન બધું જ ગૌણ. આ શિક્ષકવર્ગ સંપૂર્ણ સુરક્ષિત, જેઓ અમુક મુદત માટે આવ્યા હોય તેઓની હદ વધતી જાય છે–જે સર્જકો શૈક્ષણિક કારકિર્દીને મહત્ત્વ ન આપે તેમના પર તવાઈ અને અમારા ઓળખીતા એક બે લેખકો સાથે બહુ ખરાબ વ્યવહાર કરવામાં આવ્યો તે અમે જોયું છે. હા, અમારી સાથે સારું બને છે, અમારે અધ્યાપન ચાલુ રાખવું એવી વિનંતીઓ છતાં અમે બંનેએ રાજીનામાં આપ્યાં છે. પણ અમારા બેમાંથી એક પણ કશું કામ કરી શકે એમ નથી, જો અમે આ સારા એવા મહેનતાણાવાળી સુરક્ષિતતામાં ઘસડાઈ જઈએ તો દસ વર્ષમાં તો માથે હાથ દઈને રડવાનો અમારો વારો આવે.

ટેડમાં ઉત્તમ કવિની ઘણી લાયકાત છે એમ હું ખાત્રીપૂર્વક કહી શકું અને મેરિયન મૂર તથા ટી. એસ. એલિયટ જેવા સન્નિષ્ઠ ટેકેદારો તેની પાસે છે, અમે ઇંગ્લૅડ જઈશું ત્યારે તેમને મળવા વિચાર છે. ટેડ કરતાં દસ વર્ષ જૂના બધા કવિઓમાં તે ચઢિયાતો છે, સર્જનાત્મક વ્યાપ અને અનુભૂતિ માટેની અમારી આંતરિક જરૂરિયાતોથી પ્રેરાઈને અમે બંને લખી શકીએ અને જીવન જીવી શકીએ એ સિવાય બીજું કશું માગવું નહીં–પત્ની તરીકે મારે આટલું કરવું જોઈએ એમ મને લાગે છે.

હા, આ વાત સમજી શકે એવા લોકો બહુ ઓછા હોય છે. કારકિર્દી માટે દસ વર્ષની યોજનાઓ કે નિયમિત નોકરી ન હોય એવા લોકો સામે શંકાની નજરે, અમેરિકામાં તો ખાસ, જોવામાં આવે છે. અહીંના એક જનરલ સ્ટોરમાં ઉધાર લેવા ગયા ત્યારે આ વાતની અમને ખબર પડી. 'યુવાન અમેરિકન દંપતી'ના કોઈ પણ ખાનામાં અમે ગોઠવાઈ ન શક્યા. મારી નોકરી હતી, ટેડ નોકરી વગરનો અમારી પાસે કાર ન હતી, હપતાથી ફર્નિચર ખરીદ્યું ન હતું, ટેલિવિઝન ન હતું, ચાર્જ એકાઉન્ટ ન હતા, પરદેશમાંથી જ જાણે ટપકી પડ્યા ન હોઇએ! બિચારી સેક્રેટરી તો ખૂબ મૂંઝાઈ ગઈ. ગમે તેમ પણ અમારી યોજનાઓ વિશે માને નહી તો તને નિખાલસતાથી લખી શકું. આ ચિંતા જ કર્યા કરે છે એટલે અમે સુરક્ષિતતાનો દેખાવ કર્યો—સાચી સુરક્ષા તો અમારી જાતમાં છે. અમારે જે વિકાસ કરવો છે તે નોકરી કે પૈસા પણ આપી શકવાના નથી, અમારા કામમાં વિશ્વાસ રાખવો અને ઘણી બધી રીતે ભગીરથ કહી શકાય એવો પ્રયત્ન કરવો. મારે માટે ટેડ તો બહુ સારો, એ તરત ને તરત સફળતા કે પ્રકાશન ઇચ્છતો નથી. હું પણ એના જેવી થઉં એ માટે મને તાલીમ આપે છે. જેવી રીતે સર્જન થવા માગનારને મેડીકલ કોલેજ મહત્ત્વની હોય છે તેવી રીતે અમારાં લખાણો માટે આવનારાં પાંચ વરસ મહત્ત્વનાં છે. ટેડ તો કહે છે લખો, કામ કરો, માત્ર નવલકથાઓ અને કાવ્યો જ નહી લોકકથાઓ, ફિડલર કરચલા, ઉલ્કાઓ વિશે લખાયેલાં પુસ્તકો પણ વાંચવા જોઇએ—આના ઉપર તો મદાર છે. વિદ્યાપીઠના લેખકની સૌથી મોટી મુશ્કેલી એ છે કે તે માત્ર હવા ઉપર જીવે છે અને બીજાઓનાં લખાણો વિશે ત્રીજાઓએ લખેલાં પરોક્ષ અહેવાલો ઉપર જીવે છે.

ઠીક ત્યારે, હું જે કહેવા માગું છું તે તને સમજાયું હશે. લેખક જીવનથી દૂર સરી જાય છે અને જેવી રીતે વર્ગમાં વાર્તાઓની તપાસ કરે છે તેવી રીતે તે વિચારવા માંડે છે—સાચો લેખક જે રીતે વાસ્તવિકતાને અનુભવતો હોય છે તેનાથી બહુ જુદી રીતે જીવનથી દૂર સરી જતો લેખક વિચારે છે; ઘણા શિક્ષકોની દૃષ્ટિએ તો વાસ્તવિકતા ખૂબ જ સરળ છે એટલે તેને પ્રતીકો, વ્યંગ, આર્કિટાઇપલ કલ્પનો અને એવા બધાની જરૂર પડે છે. આવા સભાન અને કૃત્રિમ તંત્ર વિના કામ કરવાનો અમે પ્રયત્ન કરીશું. અમે લખીએ છીએ, અને પૃષ્ઠો પર પ્રતીકો લઈને જાગીએ છીએ, પણ પ્રતીકો લઈને શરૂઆત કરતા નથી....

મારાં છેલ્લા પેપર્સ પછી હું અને ટેડ તરત જ ન્યૂયોર્ક જવા ઊપડી ગયા. ઓસ્કાર વિલિયમ્સ વિચિત્ર અને પક્ષી જેવો નાનકડો માણસ હતો, વાતવાતમાં તેને વાંકું પડતું–એક જ વર્ષમાં તેનો ઉત્તમ મિત્ર ડિલન ટ્રામસ અને તેની કવિ–ચિત્રકાર પત્ની જિન ડેરવૂડ મરણ પામ્યાં હતાં. તે એક વાદળી રંગના નાનકડા સ્ટુડિયોમાં રહે છે, આજુબાજુ તેની પત્નીએ દોરેલાં ચિત્રો છે–ઉઘડતા રંગથી દોરેલાં પ્રાણીઓ અને વ્યક્તિચિત્રો, તેની મૃત પ્રિયતમાઓની તસવીરો, કાવ્યગ્રંથોથી ભરેલાં, ઘેર બનાવેલાં કબાટ, ટેબલ, ઢાંકેલું ટબ, ધોયા વગરના અસંખ્ય ગ્લાસ અને નાનકડું છાપરું, તેના પરથી ગલ, નાવડીઓ દેખાય, છાપરા આગળ ગુલાબના, ફૂદીનાના છોડવાના કૂંડા લટકાવેલાં. તેણે અમારી સરભરા કરી અને પછી તો વાતો ચાલી.

અમે કવિવિવેચક લેબેટ ડ્યુટ્રશને મળ્યા–તેણે અબ્રાહમ યામોલિન્સ્કી નામના રશિયન વિદ્વાન સાથે લગ્ન કર્યાં છે. તેણે ટેડનાં કાવ્યોની પ્રશંસા કરતો લેખ લખ્યો છે...અમારા એક મિત્ર ડેવ કેઈટલી સાથે ભોજન લીધું. તેની વર્લ્ડ પબ્લીકેશન નામની પ્રકાશન સંસ્થાના સંપાદકો મારા કાવ્ય-ગ્રંથ (અત્યારે તેનું કામચલાઉ શીર્ષક 'ફુલ ફેધમ ફાઈવ' રાખ્યું છે) ની હસ્તપ્રત આ પાનખરમાં જોવા માગે છે. આ પહેલાં તેમણે કાવ્યસંગ્રહ કદી પ્રગટ કર્યો નથી; પણ 'મૌલિક પ્રતિભા'માં તેમને રસ છે. એવી પ્રતિભા મારામાં છે. મારા લખાણની શૈલી બદલાઈ રહી છે, વધુ સારા પરિણામ માટે અત્યાર સુધીમાં મેં પ્રગટ કરેલી પાંત્રીસેક કવિતાઓમાંથી વીસેક કૃતિઓ વધુ પડતી રોમેન્ટિક, ભાવુક, તુચ્છ અને કાચી હોવાને કારણે હસ્તપ્રતમાંથી કાઢી નાખી છે. મારી મુખ્ય મુશ્કેલી બુદ્ધિશાળી, વધુ પડતાં ખરડ અને ચમકતાં ત્રૈણ સૂરમાંથી બહાર આવવાની છે અને ધીરે ધીરે હું આલંકારિક યુક્તિપ્રયુક્તિઓમાં નહીં પણ 'સીધેસીધી રીતે' અને 'સાચા અનુભવ'ની વાત કરતા શીખી રહી છું. હું હમણાં લખેલી એક કવિતા તને મોકલીશ, આશા છે કે તને ગમશે.

આ વરસ માટે ટેડે સેક્સ્ટન રાઈટીંગ ફેલોશીપ મેળવવા અરજી કરી હતી, આ વાત દેખીતાં કારણોસર જ અમે માને જણાવી ન હતી, મેરિયન મૂર વગેરેએ સ્વેચ્છાએ લખવાની હા પાડી હતી એટલે એ ફેલોશીપ તેને મળશે એમ અમે માન્યું હતું. કાવ્યસંગ્રહ માટે તેની પાસે સરસ યોજના હતી. એ માત્ર ફેલોશીપ હતી અને બ્રિટીશ નાગરિક તરીકે એ મેળવવાને તે પાત્ર હતો. વિધિની વક્રતા તો એ છે કે આ અઠવાડિયે અમને

જાણવા મળ્યું કે એ ફેલોશીપનો વહીવટ હાર્પરના ટ્રસ્ટીઓ કરે છે અને ટેડ તો હાર્પરનો લેખક કહેવાય એટલે તેના પ્રોજેક્ટનો વિચાર કરી ન શકાય; જો એવો વિચાર કર્યો હોત તો તેને ગ્રાન્ટ મળત. એટલે ખૂબ જ વિચિત્ર અને ખરેખર તો આઘાતજનક ઘટના તો એ થઈ કે પુસ્તક પ્રકાશન તેની ગુણવત્તાનું સૂચક ગણાયે પણ અહીં તો પુસ્તક પ્રગટ કર્યું એ એનો દોષ ગણાયો અને તે અપાત્ર ઠર્યો. એટલે હવે આ જ ગ્રાન્ટ માટે હું અરજી કરીશ (આ વિશે પણ માને કશુ કહીશ નહિ) અને ટેડ આવતા વર્ષે ગુગનહેઇમ માટે અરજી કરશે....

ઈશ્વર ગીધડાઓને ખવડાવે છે, માના કરતાં તું આ વાત વધુ સારી સમજી શકીશ એમ હું માનું છું. અમે બંને જ્યારે શ્રીમંત અને પ્રખ્યાત થઈશુ ત્યારે અમારા જીવનને અમારૂં કાર્ય સાર્થક બનાવશે પણ અત્યારે તો અમારા જીવન અને શ્રદ્ધાએ તેમને પોતાને જ સાર્થક બનાવવાના રહેશે. અમે બહુ સાદાઈથી અને આનંદથી રહીએ છીએ અને પાસે જ આવેલા અવર પાર્કમાં ચાલીએ છીએ, ત્યાં કોઈ ખાસ જતું નથી. કેટલાંય બદામી સસલાં, બે મોટા કાળા દેડકા છે, અમે એમની સામે જોઈએ તો એ પણ જોયા કરે, અસંખ્ય ખિસકોલીઓ, આછા પીળાં પક્ષીઓ, લાલ માથાવાળો લક્કડખોદ અને ફળનાં વૃક્ષ, ફૂલ ખલાસ થઈ જાય ત્યારે રહસ્યમય રીતે રોપાતા બાગ; પહેલાં ટુલિપ અને ડેફોડિલ્સ પછી હાયસિંથ; એક દિવસ અમે આવ્યા ત્યારે બધું અદૃશ્ય થઈ ગયું હતું અને એમની જગ્યાએ જિરેનિયમ અને સફેદ પિટ્યુનિયા જોયાં. ગુલાબનો નાનકડો બાગ ધીરે ધીરે તૈયાર થઈ રહ્યો છે, અઠવાડિયામાં એકાદ દિવસ અમે લાલ કે પીળું ગુલાબ લઈ જઈએ છીએ.

અમે એક સરસ કવિ રોબર્ટ લોવેલ (ચાળીસીનો આ એક જ કવિ જે અમને બંનેને ગમે છે, તે બોસ્ટનના લોવેલ કુટુંબના છે અને અવારનવાર તેમને માનસિક રીતે વ્યગ્ર ગણી કાઢવામાં આવે છે) ને મળ્યા, તે માસાચ્યુ સેટ્સ યુનિવર્સિટીમાં કાવ્યવાચન માટે આવ્યા હતા. તેઓ શાંત, મૃદુભાષી છે. અમને તે બહુ ગમે છે. તેઓ પોતાના પૂર્વજોના અવશેષો શોધતા હતા એટલે હુ તેમને નોર્થમ્પટન લઈ ગઈ, પછી હિસ્ટોરીકલ સોસાયટી અને કબ્રસ્તાન તરફ લઈ ગઈ. અમે જ્યારે બોસ્ટન જઈશુ ત્યારે તેમને મળીશું.

મે અને ટેડ અમારી બીજી લગ્નતિથિ આ સોમવારે ૧૬મી જૂને માની સાથે ઉજવવાનું નક્કી કર્યું છે. મારા લગ્નને બે વરસ થઈ ગયાં એ

હું માની જ નથી શકતી. હું ટેડ સાથે પરણી જ નથી એ તો એનાથી વધુ અશક્ય! હા, અમારે બેને ઝઘડા સારા એવા થતા હતા, ક્યારેક મારા અંગૂઠા મચકોડાઈ જતા તો ક્યારેક ટેડના કાનની બુટ ચીરાઈ જતી; પણ અમે અમારા કામની બાબતમાં અને જીવન તથા લોકો વિશેના પ્રતિભાવોની બાબતમાં એકબીજાની સાથે જ હતા. કામ કરવા માટે અમે અમારું જગત જાતે સર્જીએ છીએ, તે કોઈના પ્રેમ કે પ્રશંસા ઉપર આધારિત નથી પણ આત્મનિર્ભર છે. અમારો મોટામાં મોટો આનંદ ઘેર બેસીને લખવામાં, ખાવામાં, વાતો કરવામાં, જંગલમાં પ્રાણીઓ અને પક્ષીઓને જોતાં જોતાં ચાલવામાં છે. પૈસા હોય તો મદદરૂપ થઈ પડે ખરા, પણ એ સિવાય બીજું બધું જ અમારી પાસે છે...

ચાલ ત્યારે, હવે પત્ર પૂરો કરું નહીંતર ટાઈપ કરતાં કરતાં બીજો દિવસ અને બીજું અઠવાડિયું શરૂ થઈ જશે. માછલીઓના હુકમાં ભરાવવા માટેના મસેલ્સ લેવા ગયા ઉનાળામાં અમે રોક હાર્બર ગયા હતા, ત્યાં અમે ફિડલર કરચલા જોયા હતા, તેમના ઉપર લખેલી આ એક કવિતા છે (મસેલ હંટર એટ રોક હાર્બર). આશા છે કે તને ગમશે. કરચલાઓ વિશે કશોક વિગતદોષ હોય તો મને જરૂરથી જણાવજે. ધ્વનિની ગુંજાશ જોવા માટે તેનો પાઠ મોટેથી કરજે. 'સિલેબિક વર્ઝ' નામે ઓળખાતા છંદમાં આ લખી છે, અહીં તીવ્ર પ્રયત્નભાર અને આછા પ્રયત્નભાર વડે પંક્તિઓ માપવાની નથી પણ શ્રુતિસંખ્યા વડે માપ જોવાનું છે, અહીં શ્રુતિઓની સંખ્યા સાત છે. મને આ સ્વરૂપ સંતોષકારક રીતે ચુસ્ત લાગે છે (દરેક પંક્તિમાં શ્રુતિઓની સંખ્યામાં વધઘટ કરી શકાય-મેરિયન મૂરે એમ કર્યું છે) અને તેમ છતાં તેમાં સ્વતંત્રતાનો આભાસ પણ ઊભો થાય છે (આવી સ્વતંત્રતા માપવાળી પ્રયત્નભારવાળી શ્રુતિઓમાં જોવા મળતી નથી) કારણ કે પ્રયત્નભારવાળી શ્રુતિઓ મુક્તપણે બદલાતી રહે છે. મારું અનુકરણ ન કરીશ. જલદી લખજે! હું ઉત્તર આપીશ જ.

ખૂબ વ્હાલી સિલ્વિ

'છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન' ના સંદર્ભમાં

તંત્રીશ્રી 'એતદ્'

'એતદ્'–૩૯માં છપાયેલા લેખ 'છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન'–ડૉ. શિરીષ પંચાલના સંદર્ભમાં આ લખવા પ્રેરાયો છું.

ડૉ. શિરીષ પંચાલ કહે છે "આ દાયકાના વિવેચનમાં નિર્ભીકતાનો ગુણ વધી રહ્યો છે." (પૃ. ૩૭) પણ ખરેખર આપણે ત્યાં એવું બન્યું છે ખરું? વાસ્તવમાં તો છેલ્લા દાયકામાં આપણા વિવેચનની પરિસ્થિતિ કેટલેક અંશે બગડી છે એવું કહી શકાય. ગદ્દુ રાજકારણ ઘૂસી ગયાનો વહેમ જાગે છે. આજે જ્યારે મિત્રોની નબળી કૃતિઓને ઈમ્પોર્ટેડ વસ્ત્રોના વાઘા પહેરાવી વકીલાત કરવાનું સામાન્ય થઈ ગયું છે અને પ્રમાણમાં કેટલીક સારી કૃતિઓને ઉપેક્ષિત કરવાનું, સમજવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યા વગર પરિભાષાના ભારથી લદાયેલા વિવેચનો–અવલોકનો ઢસડવામાં આવે છે ત્યારે સહજ જ એક આખું establishment હોવાની ગંધ જાય. આવા સમયમાં સમજવાનો નિષ્ઠાભર્યો પ્રયત્ન કરનારાઓ, સામેવાળાની નિર્બળતાઓ છતી કરનારાઓ દેખીતી રીતે ઓછા છે (આ સંદર્ભમાં એતદ્–૪૦માં છપાયેલું રમેશ ઓઝાનું 'કાવ્યની પરિભાષા'–યશવંત ત્રિવેદીનું અવલોકન પ્રશંસનીય છે.) સ્વપ્નાતીર્થ જેવી કૃતિઓને કલાકૃતિની કક્ષા સુધી લઈ જવાના, સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો થયા છે. સામે છેડે એનાથી જરાય ઉતરતી નહિ એવી કૃતિઓની છડેચોક ઉપેક્ષા કરવામાં આવી છે. કેટલાકોએ સર્જકનું આધિપત્ય શિરે ધરવાની હિમાયત કરી પણ તેવું અપવાદે જ બન્યું છે. મારો તથા મારા સર્જકમિત્રોનો એક સર્જક તરીકે અનુભવ છે કે વિવેચકો ઘણી વાર બાફતા હોય છે જ્યાં કંઈક સંતોષપ્રદ થતું હોય છે ત્યાંય સાહિત્યકૃતિ–વિવેચન માટે નોર્થોપ ફ્રાયના શબ્દોમાં કહીએ તો–Literature is not a subject of study, but an object of study (Anatomy of criticism–page 11) બની છે, સાહિત્યકૃતિને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાનું બહુ ઓછું બને છે. દા.ત. છેલ્લા દાયકાના કેટલાક કવિઓ નયન દેસાઈ,

જયેન્દ્ર શેખડીવાળા આદિએ એકમાંથી અનેક ગઝલો રચવાના પ્રયોગો કર્યા છે. આજની છેલ્લા દાયકાની કવિતા વિશે વાત કરતાં વિવેચકોએ એને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં કવચિત જ જોઈ છે. — હકીકતે અહીં જ'કચરના ઉપયોગ દ્વારા ભાષાના કાકુઓ તપાસવાનો પ્રયોગ થયો છે. વિવેચકોએ 'આજની કવિતા ભાષાભિમુખ અભિગમ ધરાવે છે' એવી જાહેરાત કરી પણ ઊંડાણમાં જવાનું માંડી વાળ્યું.

ઘણી વાર તો કૃતિ 'object' થી ય નિમ્ન સ્તરે ગઈ છે. સ્વપ્નતીર્થ જેવી કૃતિઓ પર પોતાના સકળ જ્ઞાન ગરથની ગાંસડી લટકાવવાના ય પ્રયત્નો થયેલા છે. કવિતાના વિષયમાં આપણે ઉપર જોયું તેમ વિવેચકો ઘણી વાર 'પ્રયોગશીલ', 'તાજગીભરી', 'કાચી' કે 'સશક્ત' એવાં તેવાં વિશેષણોથી નવાજી દઈને સર્જકની કલગીમાં એકાદ પીંછું ખોસ્યાનો સંતોષ માણે છે. સાહિત્યકૃતિના કલાપરક મર્મને પકડવાનું અને એને બહાર લાવવાનું અપવાદ સિવાય બન્યું નથી (સુમન શાહનું 'ચંદ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો'—આ સંદર્ભમાં પ્રશંસનીય છે.) રાધેશ્યામ શર્મા જેવા વિવેચકો સાહિત્યકૃતિને પામી શકતા હોવા છતાં વિવેચન કરતી વખતે હવા સાથે બાથ ભીડતા જણાયા છે અને વાક્ચાતુરીનો આશ્રય લઈ રૂપકાત્મક ભાષામાં 'ક્વૉટેશન મંડિત,' અવલોકન/વિવેચન ઘસડી વાચકોને અષ્ટમ્ પષ્ટમ્ સમજાવી દીધાના બનાવો બન્યા છે. 'ફાર્બસ ત્રૈમાસિક'ના તાજેતરના અંકમાં છપાયેલું એમનું પ્રબોધ પરીખના 'કારણ વિનાના લેકિ' વાર્તાસંગ્રહનું અવલોકન વાંચતા જ ઉપરોક્ત પ્રતીતિ થશે. આ અવલોકનમાંય 'ક્વૉટેશન' આવ્યા જ છે. (અનિવાર્યતયા) બીજું રાધેશ્યામની તથા બીજા અન્યોની 'વિવેચનની ભાષા' (critical idiom) અંગે પણ ફરિયાદ રહે છે. રાધેશ્યામ તો ભાષા જોડે બૌદ્ધિક વ્યભિચાર કરતા હોય એવું જ લાગે છે. [ખરી રીતે તો વિવેચનના મૂળભૂત પ્રશ્નોના સંદર્ભમાં 'વિવેચનની ભાષા' અથવા તો 'critical idiom' જેવી કોઈ વસ્તુ અસ્તિત્વ ધરાવે છે કે કેમ? તેનો સમાવેશ થવો જોઈએ. બહુધા આપણે ત્યાં આ પ્રશ્ન ઉપેક્ષિત થયો છે. વિવેચકો પોતાની જ ભાષા વિશે કશું જાણતા નથી કે શું ? હવે વિવેચન એક વૈજ્ઞાનિક શિસ્ત તરીકે અસ્તિત્વમાં આવ્યું છે તદનુષંગે એની ભાષા પણ એક આગવું મહત્ત્વ ધરાવે છે. વિવેચનનો એક સ્વાયત્ત વિજ્ઞાન તરીકેનો વિકાસ વિવેચનની 'નૂતન પ્રકાર'ની કાર્યક્ષમ ભાષાના નિર્માણની જરૂરિયાત તો અનુભવે છે જ.

ઘણાં આ અંગે સ્પષ્ટ નથી તેઓને માટે વિવેચનની ભાષા અને શૈલીનો ભેદ કરવો મુશ્કેલ થઈ પડે છે. વાસ્તવમાં ભાષા અને શૈલી એ એકબીજાથી અલગ છે.]

સામે છેડે ઉત્સાહપૂર્વક એક પછી એક પુસ્તકો ફેંકયે જતા ડૉ. મફત ઓઝા જેવાઓને તો વિવેચક માનવા કે કેમ એ જ પ્રશ્ન છે. હકીકત તો એ છે કે જેમ આજે આપણે ત્યાં સર્જનક્ષેત્રે ગમે તે 'ઘેલો બબલ' સર્જક થઈ શકે છે તેમ હવે વિવેચન ક્ષેત્રે પણ તેવું જ થયું છે. ગુજરાતી વિવેચન ક્ષેત્ર હવે મોઢી બામણીનું ખેતર થઈ ગયું છે. જો કે આવું બનવામાં કેટલાક કહેવાતા, ધરાર થઈ બેઠેલા વિવેચકોનું અંગ્રેજી આદિ વિદેશી ભાષાઓનું અધકચરું જ્ઞાન પણ જવાબદાર છે. 'એતદ્-૪૦'માં રમેશ ઓઝાએ 'કાવ્યની પરિભાષા યશવંત ત્રિવેદી'ના સંદર્ભમાં આ સાબિત કર્યું જ છે. આવા વિવેચકોના હાથમાં કેટલાક શબ્દો પડીને અનર્થીકૃત થઈ ગયા છે. દા.ત. criticism in friendship. ને બદલે કેટલાકોને 'Friendship in criticism' સમજાયું હોવાનું વહેમ જાગે છે. અરે ઘણી વાર તો 'વિવેચન' વિશેનો ઘણાનો સમગ્ર ખ્યાલ જ સંદિગ્ધ લાગે છે.–વિવેચનના બદલે કશુંક ભળતું થતું હોવાની લાગણી જન્મે છે–દા.ત. યશવંત ત્રિવેદી, મફત ઓઝા આદિના So-called આસ્વાદો અંગે તેવું કહી શકાય.

છતાંય સુમન શાહ કે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા જેવા સમર્થ, પ્રતિભાસંપન્ન, બહુશ્રુત વિદ્વાનો જ્યારે પોતાના મિત્રોની નબળી કૃતિઓનેય વિદેશી આયાતી માલ વડે સજાવીને તેની વકીલાત કરવાની પેરવી કરવા જેવા બીભત્સ કાર્યોમાં જોડાયા છે ત્યારે જરૂર દુઃખ થાય. સિતાંશુ જેવા મોટા ગજાના ગણાતા બૌદ્ધિકો 'ઉમાશંકરની આરતી ઉતારવા જેવા કૃત્યો કરે– (સીમાંકન અને સીમોલ્લંઘનમાંનો લેખ) એ ગુજરાતી સાહિત્યમાં mishap રૂપ છે, આવી દુર્ઘટનાઓનો આપણે ત્યાં પાર નથી. અસ્તુ.

—હર્ષવદન ત્રિવેદી.

૨૩-૭-૮૧

નોંધ—આ લખાણ જો કે મોડું લખાય છે. પત્રલેખક લખતા પહેલાં કેટલાક વિવેચન ગ્રંથો જોઈ જવા જરૂરી માન્યા. ધ્યાનથી ગ્રંથો જોઈ જોતાં સિતાંશુ જેવાઓ પ્રતિનો મુગ્ધભાવ નાશ પામ્યો.

—હર્ષવદન ત્રિવેદી.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke asking them *to undertake penance.* The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

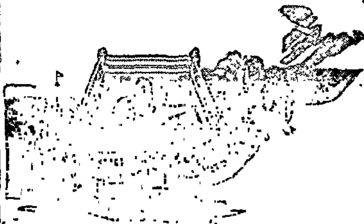
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

[illegible]

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



અનુક્રમ

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક ઉષા જોશી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફત્તેગંજ
મુદ્રણસ્થાન તકારી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ

એતદ્ ■ ૪૨

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અંક ૪૨

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન ગોરસવાડી, ફતેગંજ વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ઓરાનગર બિલ્ડીંગ બી ૬ ફ્લૅટ-૨૪ ઍન્સ વી રોડ સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ ૭૦ અંબિકા સેન્ટર, મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા વીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા. મુકુન્દ દવે વસંત મૈત્રેય સોસાયટી ભાવનગર રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ સ્ટેશન રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર રિલીફ રોડ અમદાવાદ

સમ અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા, સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રક તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી ફળી ગાંધી કૉટન મિલ પાછળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

હેમરાજ શાહ

૫ ઔંજલ, દેરાસર લેન, ઘાટકોપર (૫) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ડુંગળી

ભરત નાયક

ધારો કે હાથમાં ડુંગળી આવી.
લાલ ધોળીનું શું કામ ?
ફેરવી તોળી વજન કર્યું:
હશે પચીસ ગ્રામ.
એમાંય વીસ ગ્રામ પાણી.
કદ માપ્યું તો ભમરડી.
ઉછાળી ઝીલી ફરી ફરી.
ઉછાળ્યા જ કરવી ?
ધારીને જોઈ.
જો આને ઉકેલીએ
પડ પહેલાં પવન ભર્યા સઢ બને
પછી ચકચકતી છીપ.
પછી મોગરાની પાંદડી.
પછી બરકતી કોડી.
અંતે બી જેવું મોતી જડે.
ડુંગળી પરથી વખારના ગુણપાટની વાસ આવી.
સાપની કાંચળી જેવી પતરી જરા ટેરવાં ફરતાં ઊડી.
માથેથી માટી ખંખેરી હથેળીમાં એ તોરથી બેઠી.
છે બાકી પાણીદાર !
બસ એકદમ ઉલટાવી નાંખી
શું દેખાડ્યું ? પૂદ.

૧ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

છે ને બદમાશ !
પેટ હાંફે ગર્ભ ફરકે
નક્કી આ ગાભણી.
આને માપવી શું ? શું સૂંઘવી ?
નહીં ખાવી.
ઉતાર્યા પડ એક પછી એક
તેા હાથમાં સપડાયેલી મીંદડી
છૂટવા એ મરણિયા હવાતિયા મારે
આંખેામાં તીણાં ન્હેાર ભેરવે.
તીખી નાકમા ચીસ.
ફફડાટમાં એથી મસળી નાખી :
ડુંગળી ધેાળી ફક્ – ન હાલે ન ચાલે
મરેલી પીલુ જાણે :
ચાંચ ફાટેલી. પાતળી ગરદન લાલ લથડેલી.
ફસકેલા પીછા
ટાઢા અક્કડ પંજા...

નવ કાવ્યો

વ્લાદીમીર હોલાન
અનુ.: સુરેશ જોષી

સદા

મારે જીવવું નથી એવું નથી,
પણ આ જિન્દગી એવી તો જૂઠડી છે ને
કે હું સાચો હોઉં તો ય
સચ્ચાઈ માટે તો મારે મરણને જ પૂછવું પડે...
અને હું એ જ તો કરી રહ્યો છું.

છેલ્લું પાંદડું....

વૃક્ષ પરનું છેલ્લુ પાંદડું ધ્રૂજે છે
કારણુ કે એ જાણે છે કે હચમચ્યા વગર દઢતા આવતી નથી.
હું ધ્રૂજુ છું, હે ભગવાન, કારણુ કે મને લાગે છે
કે હું થેાડા જ વખતમાં મરી જઈશ. મારે દઢ થવુ જોઈએ.
દરેક વૃક્ષ પરથી છેલ્લુ પાદડુ ખરે છે
કારણુ કે એનામાં પૃથ્વી પ્રત્યે અશ્રદ્ધા નથી.
દરેક માણુસમાંથી છે'લ્લુ દમ્ભનું આવરણુ સરી પડે છે
કારણુ કે શબ્દધરનેા આરસ નર્યો સાદેા હેાય છે.
હે ભગવાન, આ પાંદડાને તારી પાસે કશુ યાચવાનુ રહ્યુ નથી–
તેં એને વિકસાવ્યું અને એણે તારેા હાથ ગ દેા કર્યો નથી.
પણુ હું......

મા

તમારી ઘરડી માને તમે તમારી પથારી
કરતાં કદિ જોઈ છે ?

એ ચાદરને કેવી રીતે ખેંચે છે, સરખી કરે છે
એના છેડાઓ ખોસી દે છે

અને બધી સળ કાઢી નાખે છે,
જેથી ક્યાંય તમને કરચલી પડી ગયેલી લાગે નહિ !

એનો શ્વાસ, એના હાથની અને હથેળીની ગતિ
એમાં એટલો બધો પ્રેમ

કે ભૂતકાળમાંની પર્સિપોલિસની આગ હજી એ જ હાથ
ઠારી રહ્યા છે

અને આ ક્ષણે ભવિષ્યના કોઈ ઝંઝાવાતને શમાવી રહ્યા છે
ચીનથી દૂરના કાંઠે કે અજાણ્યા સમુદ્રમાં ક્યાંક.

બાળક

એક છોકરું પાટા પર કાન માંડીને
ગાડીના આવવાનો અવાજ સાંભળે છે.
એના સર્વવ્યાપી સંગીતમાં એ એવું
                    ખોવાઈ ગયું છે કે
ગાડી નજીક આવી રહી છે કે દૂર જઈ રહી છે
તેની એને ઝાઝી ચિન્તા નથી....
પણ તમે તો હમેશા કોઈકની પ્રતીક્ષા કરતા હતા
હમેશા કોઈકથી છૂટા પડતા હતા
આખરે તમે જ તમને જડી ગયા અને હવે તમે ક્યાંય નથી.

આજે

આજે તારામાં ઊંડે ઊંડે એક ઝરણું છે
જે હજી હમણાં જ સૂકાઈ ગયું છે.
ને છતાં એ આંસુથી કેવું તરત ભરાઈ જાય છે !

તારામાં હજી આજે હજી તો હમણાં જ
                    છોડી દીધું હોય એવું એરોડ્રોમ છે
ને છતાં એમાં કેટલું ઘાસ ઊગી નીકળ્યું છે.

હવે તારે પગે ચાલીને જવું પડશે,
હૃદયમાં વેદનાનું ઝરણું લઈને
પણ તું થીજી જઈને ઊભી રહી જાય છે
જ્યારે તારી નજર સામે
વંદાઓ શેરી ઓળંગી જાય છે
ખાટકીની દુકાનેથી ભઠિયારાની દુકાને.

૭ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૧

મરણ

તમે તો એને તમારામાંથી ઘણાં વર્ષો પહેલાં
હાંકી કાઢ્યું હતું.
એ ખાલી પડેલી જગ્યા પણ પૂરી દીધી હતી,
એ બધું ભૂલી જવાને મથ્યા હતા.

એ સંગીતમાં નથી તે જાણીને તમે ગાયું
એ મૌનમાં નથી એમ જાણીને તમે શાન્ત રહ્યા
એ એકાન્તમાં નથી એમ જાણીને તમે એકાકી રહ્યા.
પણ આજે એવું તે શું બન્યું હશે જેથી
વર્ષોથી કોઈ ન રહેતું હોય તેવા ઓરડાના
બારણાંની તરડમાંથી પ્રકાશની સેર
આવતી જોઈને કોઈ ચોંકી ઊઠે
તેમ તમે ચોંકી ઊઠ્યા ?

એક કન્યાએ પૂછ્યું

એક કન્યાએ પૂછ્યું : કવિતા એટલે શું ?
તમારે એને કહેવું હતું : અરે, તું ય છે, હા, તું ય છે જ ને,
અને એય કંઈક ભય અને કંઈક વિસ્મયથી કહેવું હતું,
એથી તો ચમત્કારોનો પુરાવો મળી રહ્યો હોત.
તારા સૌન્દર્યની પરિણતિની મને અદેખાઈ આવે છે
અને હું તને ચૂમી શકતો નથી કે તારી સાથે સૂઈ શકતો નથી
તેથી અને મારી પાસે આપવા જોગું કશું નથી, અને જેની પાસે એવું
કશું ન હોય તે ગાયા કરે, માટે ગાઉં છું
પણ આ બધું તમારાથી કહેવાયું નહિ, તમે તો મૂગા જ રહ્યા
અને પેલી કન્યાએ તમારું ગીત સાંભળ્યું નહિ.

૯ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૧

આગાહી

ડિસેમ્બરની એક રાતે તેં તારો જામ
　　　　　　　　મદિરાથી ભર્યો
અને બીજા ઓરડામાં તું ચોપડી શોધવા ગઈ
તુ પાછી આવી ને જોયુ તો જામ અર્ધો ખાલી હતો.
આથી તેં છળી મરીને ઉન્માદભર્યા ફાટેલા અવાજે પૂછ્યું :
"કોણ આ પી ગયું હશે ?" કારણ કે તું તો-એકલી જ રહેતી હતી
પથ્થરની દીવાલ અને કાંટાળા થોર વચ્ચે પૂરાઈને
અને એની અમાનવીયતા વચ્ચે કે આ પહેલાં ક્યારનાં ય
તેં પૂતળાં ને ભૂતભુતાવળને હાંકી કાઢ્યાં હતાં.

વારસો

કવિઓ જે પાછળ મૂકી જાય છે તેમાં હંમેશાં કંઈક કશુંક
રહ્યું હોય છે જે સમય, પાપ અને હદપારીથી ઘવાયું હોય છે.
આ એમણે કરેલી સોંપણી છે.
સૌથી મોટા જ્વાળામુખી, શાન્ત અને ખૂબ ઓછી બળનારા કશું બીજાના
પર લાદતા નથી : એમની છબિ દ્વારા નહિ, ઉપદેશ દ્વારા નહિ
આશ્વાસન દ્વારા પણ નહિ; પ્રેમ દ્વારા તો સહેજે પણ નહિ.
તમે જેને વર્તમાન કહો છો તેમાં એ અનુપસ્થિત હોય છે.
ગરદમાંથી આકૃતિ બનાવનાર પિકાસો બરાબર જાણતો હતો
કે કલાની અમરતા સમય, પાપ અને હદપારીમાં રહી હોય છે.
એને સૂર્યે આંસુ, ઝરણાં, નદી, સમુદ્ર અને શૂન્ય દ્વારા
મુક્ત કરવી જોઈએ.

૧૧ ઓતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

બે નોંધ

હરિવલ્લભ ભાયાણી

૧. અર્વાચીન આખ્યાનસિદ્ધાન્ત અને ભારતીય આખ્યાનસાહિત્ય.

હમણાં હમણાં આખ્યાનાત્મક પાઠબંધ ('નેરટિવ ટેક્સ્ટ') અને 'આખ્યાનકલા' ('નેરટિવ આર્ટ') વિશે વિવિધ પ્રયોજનથી અને વિવિધ અભિગમથી પ્રબળ વિચારણા થઈ રહી છે. પાઠબંધનો સિદ્ધાંત, બંધારણવાદ વગેરે આ માટે ઘણી ચુસ્ત, વિશ્લેષણાત્મક રીતિપદ્ધતિઓને ઉપયોગમાં લે છે. જો કે આ પહેલા પણ, ભાષાવિજ્ઞાન વગેરે પ્રભાવક બન્યાં તે પૂર્વે પશ્ચિમની અર્વાચીન સાહિત્ય-મીમાંસામાં નવલકથા-નવલિકાના સંદર્ભમાં-કથાસાહિત્યના સંદર્ભમાં કથાકથનકલાની અને કથનની રીતિપદ્ધતિની સવિસ્તર આલોચના થયેલી છે. કથક કે દષ્ટિબિંદુ, કૃતિનો પ્રારંભ અને અંત, સંવિધાન વગેરે પરત્વે કેટલાંક વ્યાપક તથ્યોની તારવણી કરવામાં આવેલી છે.

આ સંબંધમાં એક એવો પાયાનો સવાલ ઉપસ્થિત કરી શકાય છે કે આખ્યાનકલાને લગતો અર્વાચીન સાહિત્યસિદ્ધાંત અને તદનુસારી સાહિત્ય-વિવેચન છેલ્લી બે ત્રણ શતાબ્દીની પાશ્ચાત્ય સાહિત્યકૃતિઓને આધારે જ વિકસેલા હોઈને તેમને કેટલે અંશે સાર્વત્રિક માની શકાય ? ઉદાહરણ તરીકે પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યમાં જે હજારોની સંખ્યામાં કથાકૃતિઓ મળે છે,[1] તેમની આખ્યાનકલાનો– તેમની કથાકથનની રીતિપદ્ધતિ, વસ્તુસંવિધાન, ઘટનાઓ અને કાર્યોની આશયલક્ષિતા વગેરેની– વિચારણા કર્યા વિનાનો આખ્યાનકલાનો સિદ્ધાંત એકાંગી જ ગણાય. ડચ વિદ્વાન માતેને તેમના 'બૃહત્કથા-શ્લોકસંગ્રહ'ને લગતા પુસ્તકમાં (૧૯૭૩), અને માયહોફર ઑસ્ટ્રેલિઅન

નેશનલ યુનિવર્સિટીમાં પી. એચ. ડી.ની ઉપાધિ માટે પ્રસ્તુત કરેલા તેમના 'સ્ટડીઝ ઈન ધ બૃહત્કથા' (૧૯૭૫)એ શોધનિબંધમાં આ વિચાર વ્યક્ત કર્યો છે.

શોલ્ઝ અને કેલોગના 'ધ નેચર ઑવ ધ નેરેટિવ' (૧૯૬૬)માં સમગ્રપણે આખ્યાન સાહિત્યના વર્ગીકરણ માટે એક સર્વસ્પર્શી માળખું આપેલું છે.[२] પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યના સંદર્ભમાં તે કેટલું સંગીન નીવડે છે તે પણ ગવેષણીય છે.

૨. કથાનો કર્તા કે હસ્તાંતરણકાર?

કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિનું અધ્યયન અમુક સર્વસામાન્ય પ્રકૃતિ ('ટાયપ')ને ગૃહીત કરીને અને કૃતિવિશેષને તેના સંદર્ભે વ્યક્તિગત સર્જન ગણીને ચાલતું હોય છે. પણ આ વાત કથાઓને સવિશેષ લાગુ પડે છે. તેમનો વિચાર તુલનાત્મક સંદર્ભમાં કરવો અનિવાર્ય છે, કારણ કે કોઈ પણ કથાનું અમુક એક કથન સંપૂર્ણ અને નિર્ણયાત્મક નથી હોતું. સાહિત્ય તરીકે જોતાં કોઈ પણ કથાને અનન્ય નહીં ગણી શકાય. ખરી રીતે જોઈએ તો કોઈ પરંપરાગત કથાનું આખ્યાન કરનાર કે તેને લિપિબદ્ધ કરનાર તેનો કર્તા નહીં, પણ હસ્તાંતરણ કરનાર ('ટ્રાન્સમિટર') હોય છે.

આથી કોઈ પણ કથાના મૂળ કે પ્રાચીન સ્વરૂપને પ્રમાણભૂત લેખીને પછીનાં સ્વરૂપોને મૂળના ફેરફારથી સાધેલું ગણવાની રીત બરાબર નથી. જૂનાં નવાં બધાં રૂપાંતરોને વિવિધ વાચનાઓ ગણીને જ ચાલવું જોઈએ. "ઋગ્વેદ"નું ઉર્વશી-પુરુરવાનું આખ્યાનસૂક્ત, તેમની પૌરાણિક કથા, કાલિદાસના વિક્રમોર્વશીયમાં જોવા મળતી તેમની વાત, અર્વાચીન ઉર્વશી-આલેખનો અને હોથલ ને ઓઢાની લોકકથા– એ સૌને વિવિધ સ્વરૂપભેદો ગણવા જોઈએ.

આથી જ હવે ગુણાઢ્યની 'બૃહત્ કથા'ને મૂળ અને બુધસ્વામી, ક્ષેમેન્દ્ર સોમદેવની (તથા દુર્વિનીત અને સંઘદાસની) કૃતિઓને તેમનાં રૂપાંતરો તરીકે ઘટાવવાને બદલે તેમને સમગ્રપણે 'બૃહત્કથા-પરંપરા'ના ભાગ તરીકે લેવાનું માયર્હોફરે પ્રતિપાદિત કર્યું છે. સૂરદાસ, નરસિંહ, મીરાં વગેરે મધ્યકાલીન કવિઓની કૃતિઓમાં અનેક વાર તદ્દન સમાન પરંપરાગત ભાવ, ભાષા અને

રચનાશૈલી મળતાં હોઈને, તથા ઉત્તરકાલીન રચનાકારોએ તેમને નાગે વધતેઓછે અંશે તેમની રીતિ અપનાવીને રચનાઓ કરેલી હોઈને, 'સૂ પરંપરાની' રચનાઓ, 'નરસિંહ પરંપરાની' રચનાઓ એવો વ્યવહાર કરવે અનિવાર્ય બને છે.[૩]

નોંધ :

૧

૨

૩

૧. મૂળ 'બૃહત્કથા'ના રૂપાંતરો 'વસુદેવ હિંડી', 'બૃહત્કથા શ્લોક સંગ્રહ', 'બૃહત્કથા-મંજરી' અને 'કથાસરિત્સાગર'નો, જાતક કથા અને 'પંચતંત્ર'નો, 'મહાભારત' અને 'રામાયણ'નો તથા જૈન સાહિત્યના સંખ્યાબંધ કથાકોશોનો આ સંબંધમાં સહેજે નિર્દેશ કરી શકાય

૨. ટૂંકા પરિચય માટે જુઓ હ. ભાયાણી, 'કાવ્યમાં શબ્દ' (૧૯૬૮), પા. ૨૦૧-૨૦૫.

૩. 'સૂરસાગર'ની સમીક્ષાત્મક આવૃત્તિ તૈયાર કરવાની પોતાની ભગીરથ યોજનાના સંદર્ભમાં બ્રાયન્ટે 'સૂર પરંપરા'ની વાત કરી છે. જુઓ 'ટ્વોર્ડ્ઝ એ ક્રિટીકલ એડિશન ઓવ સુરસાગર' (બ્રજ હિંદી ડિવોશનલ લિટરેચર ઈન કરન્ટ રીસર્ચ, ડબ્લ્યુ એમ. કેલેવેર્ટ-સંપાદિત, ૧૯૮૦ એ ગ્રંથમાં પ્રકાશિત)

એક અધ્યાપક મિત્રે મૂંઝાઈને કંઈક રોષથી કહ્યું, 'આપણે હજી એરિસ્ટોટલની જ પ્રદક્ષિણા નથી કર્યા કરતા? વિવેચનમાં પ્રગતિ જેવું કશું છે ખરું? કે પછી આપણે ગોળગોળ જ ફર્યા કરીએ છીએ?' આથી ય વધારે ઉગ્ર બનીને કેટલાક તો વિવેચનની આવશ્યકતાને જ સમૂળી નકારી કાઢે છે. કોઈ કહે છે કે સાહિત્ય દર્પણ છે, એમાં આપણને જીવનની છબિ દેખાય છે; તો કોઈ કહે છે કે એ દીપ છે, એ અંધારા ખૂણામાં પ્રકાશ નાખીને જે દૃષ્ટિગોચર નહોતું તેને પ્રત્યક્ષ કરી આપે છે. લાયોનેલ ટ્રિલિન્ગ sincerityને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપે છે; પણ હવે એનું સ્થાન ironyએ લીધું હોય એવું નથી લાગતું? સાહિત્યની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા, વિજ્ઞાનીની અદાથી, રચી આપવાના પ્રયત્નો પણ ક્યાં નથી થયા? પણ ત્યાં જ ઝોલો વિરુદ્ધ દિશામા વળતો દેખાય છે. આમ તૈકયને સ્થાને જુદા જુદા અનેક મતોનું pluralism દેખાય છે. એથી વ્યવસ્થા સ્થપાવાને બદલે અરાજકતા પ્રવર્તી રહેતી હોય એવું લાગે છે. કેટલાકને મતે રૂપરચનાવાદ હવે વાસી થઈ ચૂક્યો છે; બહુ બહુ તો ઘરમાં કોઈ પૂર્વજની ઝાંખી થઈ ગયેલી છબિને હાર પહેરાવીએ તેમ એને આદરપૂર્વક અંજલિ અર્પીએ. ઐતિહાસિક ક્રમમાં સાહિત્યિક પરમ્પરાને સ્થાપીને એના સંદર્ભમાં કૃતિને જોવાનું વલણ લુપ્ત થઈ ગયું છે એવું નથી. આ દરમ્યાન સંરચનાવાદ આવ્યો અને હવે તો યુરોપમાંથી post-structuralismની વાતો આવવા લાગી છે. Modernism અને modernityનો ભેદ કરીએ ત્યાં post-modernity અને એના આગવા Poeticsની વાતો શરૂ થઈ ગઈ.

અધ્યાપક મિત્રની મૂંઝવણ સહાનુભૂતિ જગાડે એવી છે: વિવેચનના

ક્ષેત્રની છેલ્લામાં છેલ્લી ફેશન અપનાવવા જઈએ છીએ ત્યા એ જૂની થઈ જાય છે. આપણે માટે તેા સમસ્યા બીજી જ છે· આપણી પાસે એવી માતબર સર્જનાત્મક કૃતિઓ નથી ? કેટલાક મૂળભૂત ગૃહીતોની ફેરતપાસ ફરજિયાત બનાવે. આપણેા સાહિત્યિક સંદર્ભ જ આ ક્ષેત્રના આપણા પુરુષાર્થ આડે એક મેાટી સીમા બની રહે છે. અલબત્ત, હુ એમ નથી માનતેા કે એ સીમામા જ આપણે કશી ધાર્મિક વફાદારીથી પૂરાઈ રહેવુ જોઈએ. મારા મનમા સાહિત્ય વિશે જે મૂલભૂત તાત્ત્વિક પ્રશ્નો ઊભા થાય છે તે વિશ્વ સમસ્તના સાહિત્યના અનુશીલનપરિશીલનને પરિણામે ઊભા થાય છે. આથી ઘણા મેાઢુ કટાણુ કરીને કહેતા હેાય છે, 'આ બધુ' આપણે ત્યા ઘુસાડવાની જરૂર શી છ?' ત્યારે એમની ભૌગેાલિક નિષ્ઠા મા૰ મનમા ઝાઝો આદર ઉપજાવતી નથી

આપણે ત્યા ય વચમા ખરીતા બહાર પડતા હતા, અભિનિવેશપૂર્વક બધુ ધરમૂળથી બદલી નાખવાની વાત થતી હતી. પણ એ પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિમા વર્તાતી જડતા સામેની પ્રતિક્રિયા માત્ર હતી કે પછી ખરેખર નવા આવિષ્કાર માટેની ભૂમિકા સર્જવાનેા સન્નિષ્ઠ પુરુષાર્થ હતેા ? આજે સાહિત્યનુ જે રીતે અધ્યાપન વિવેચન થાય છે તે જોઈએ તેા પરિસ્થિતિ નિરાશાજનક લાગે છે. જડ બનવાની હદે આત્મતુષ્ટિમા રાચનારા સિવાય કેાઈને ય આ પરિસ્થિતિ મૂઝવે એવી છે. આજની આ અધ્યાપનવિવેચનની પ્રવૃત્તિ કયા ગૃહીતાને સ્વીકારીને ચાલે છે તેની તપાસ કરવી જરૂરી છે. વર્ગમા અધ્યાપક સાહિત્ય જોડે કઈ રીતે વર્તતા હેાય છે, આપણા અભ્યાસક્રમેા પાછળ સાહિત્ય વિશેની કઈ સૂઝ કામ કરતી દેખાય છે, સાહિત્ય–શિક્ષણના વિદ્યાપીઠમા કામ કરી રહેલા વિભાગેા વર્ષે વર્ષે કશુ વિશિષ્ટ અર્પણ કરે છે ખરા, નવા સંકલનેા કઈ દૃષ્ટિથી થાય છે, સાહિત્યિક સામયિકેામા ઊહાપેાહ કયા સ્તરે ચાલે છે—આ બધા મુદ્દાઓની નિર્મમ તપાસ થવી ઘટે છે. અમુક સરકારી પ્રતિષ્ઠાન કે અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિએ નક્કી કરેલી Official Creedને જાણ્યેઅજાણ્યે મેાટા ભાગના લેાકેા અનુસરતા હેાય તેા એ પરિસ્થિતિ શેાચનીય લેખાય. સાહિત્યના સરકારી અર્ધસરકારી પ્રતિષ્ઠાનેા, ટ્રસ્ટીઓ, તન્ત્રવાહકેા અને વિદ્યાર્થીઓ જે માન્યતા ધરાવે છે તેને અધ્યાપકેા વશ વર્તતા દેખાય છે. એ બધાથી ઉફરા જઈને સત્યનિષ્ઠા અને સાહિત્ય પ્રીતિનેા આદર કરવાનુ વલણ કેટલુ ? કેટલાક ઉદ્દણ્ડ જહાલવાદીઓ થેાડે થેાડે અન્તરે સલામતીપૂર્વક ગર્જના કર્યા કરે, પેાતાની ખુરશી સાચવીને

માફકસરનું ધૂરકયા કરે તેથી વિદ્રોહ કર્યાનેા કૃતક સન્તોષ થાય છે અને મૂળભૂત પ્રામાણિકતાને થેાડી ઈજા પહેાંચે છે એટલું જ. એથી જીર્ણ ઇમારતના પાયા પણ હાલી ઊઠતા નથી. આપણા સાહિત્ય સાથેના વ્યવહારમાં જે અસંગતિ દેખાય છે તેનું મૂલ કારણ એ છે કે આપણે સ્વીકારેલા સિદ્ધાન્તની ઉપપત્તિઓ આપણે બરાબર તપાસતા નથી, આપણી વિવેચનાપ્રવૃત્તિના સૂચિતાર્થો વિશે આપણે મેાટે ભાગે બેખબર રહેતા હેાઈએ છીએ.

જેને અર્વાચીન કે અદ્યતન કહેતા હતા તે જીર્ણ થવા આવે ત્યારે તેના કેાચલાને તેાડીને બહાર નીકળી જવું જોઈએ. જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રોમાં હવે આવી અનિવાર્યતા વર્તાતી જાય છે. હવે નગર જીવનમાંથી ય ભાગી છૂટવાનેા પ્રવાહ શરૂ થયેા છે; એનેા વિકલ્પ તે ગ્રામ જીવન નથી. માટે જ એ કેવળ સુસમ્પન્ન કુટુમ્બેાને માટે જ ખુલ્લેા છે. એવી રીતે પ્રવર્તમાન શિક્ષણ પદ્ધતિનેા બીજા કશાક વિકલ્પની આપણે શેાધમાં છીએ એવેા દેખાડેા કરીએ છીએ; ખેતીની પદ્ધતિમાં પણ ફેરફાર કરવાની વાતેા ચાલે છે; દવા અને ઉપચારના ક્ષેત્રમાં સન્નિષ્ઠ પ્રામાણિક દાક્તરેા પેાતાના વ્યવસાયવાળાઓ કેવી રીતે પ્રજાને લૂંટે છે અને આરેાગ્ય સુધારવાને બદલે બગાડી રહ્યા છે તે તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચી રહ્યા છે. પેાષક ખેારાક વિશેના નવા ખ્યાલેા પ્રચલિત કરવાની પણ પ્રવૃત્તિ ચાલી રહી છે. વિજ્ઞાનાં ક્ષેત્રમાં positivism સામેનેા વિદ્રોહ મનેાવિજ્ઞાન, સમાજવિદ્યા, રાજનીતિ, ફિલસૂફી અને બીજી જ્ઞાનની શાખાઓમાં દેખાય છે. સાહિત્યમાં પરમ્પરાથી ઊફરા જવું; સંગતિ બુદ્ધિપરાયણતા, નામાભિધાન—આ બધાને તિલાંજલિ આપવાનું વલણ દેખાય છે. સાહિત્યિક અર્થઘટનેામાં રૂપરચનાવાદને ઉલ્લંઘી જવાના પ્રયત્નેા દેખાય છે; માત્ર rhetorical criticism ને પણ ટાળવામાં આવે છે. વિવેચનના નવા અભિગમેામાં ઝાક દેરિદાની ભાષા અને કૃતિ પરત્વેની deconstructionist દૃષ્ટિએ ઠીક ઠીક ઊહાપેાહ જગાવ્યેા છે. પશ્ચિમમાં હવે જે પ્રકારની સર્જનાત્મક કૃતિઓ પ્રસિદ્ધ થતી જાય છે તેની સમ્યક્ આલેાચના માટે formalistic poetics અપૂરતું લાગવા માંડ્યું છે. વાચક કે સહૃદય કૃતિનેા જે રીતે સુકાબલેા કરવા ઇચ્છે છે તે પણ વિવેચનના ક્ષેત્રમાં નવી નવી અપેક્ષાઓ જગાડે છે.

આ વ્યાપક સંદર્ભનાં પરિપ્રેક્ષ્યમાં સાહિત્યમાં, જેને અર્વાચીન કે અદ્યતન કહેતા આવ્યાં છીએ તેની સામેના, વિદ્રોહને જોવાનેા છે. જગત

પ્રત્યેના દૃષ્ટિબિન્દુમાં આવેલા પરિવર્તનને પણ ગણનામાં લેવાનું રહે છે. આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ postmodernity શું છે તે આપણે તપાસવું જોઈએ. Postmodernism એ એક આન્દોલન છે, પ્રવાહ છે, વિચારસરણી છે; postmodernity વિવિધ પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓને ચીંધે છે, આવી રહેલા સમયના તબક્કાનો નિર્દેશ કરે છે. આન્દોલનનું આયુષ્ય હવે ઝાઝું નથી હોતું, એ બહુ બહુ તો એક કે બે દાયકા પૂરતું રહે; પણ જેને postmodernity કહીએ છીએ તે તો બસો વર્ષ સુધી પણ ટકી રહે.

કેટલાક એ ગાળાને ૧૪૮૦થી શરૂ થયેલો ગણે છે. ઘણા 'અમુક તમુક આન્દોલન હવે તો મરી પરવાર્યું છે' એવું કહેવાના ભારે ઉત્સાહી હોય છે. અદ્યતન આવ્યું, સદ્યતન આવ્યું, એ પણ હ્યસ્તન બની જશે. આવું postmodernity વિશે નહિ કહી શકાય; એનો અન્ત આવી ગયો એમ એકાએક કહી દઈ શકાય. એ તો યુરોપના સાંસ્કૃતિક પુનરુત્થાનના ગાળાનો નિર્દેશ કરે છે.

Modernismનો ઉદ્ભવ ફ્રાન્સમાં થયો. એ સાહિત્ય અને કળાના ક્ષેત્રનું આન્દોલન હતું પછી એ સ્પેનમાં પ્રસર્યું, ત્યાર બાદ ઈંગ્લેન્ડમાં અને ત્યાર પછી અમેરિકામાં. હવે આપણે post-modern યુગમાં જવાની તૈયારી કરીને આપણી ચેતનાને એને અનુરૂપ કેળવવાની વાતો કરીએ છીએ.

આગલા તબક્કાનું aesthetics (અને aestheticism સુધ્ધાં) હવે સ્થગિત થઈ ચૂકેલું લાગે. એને કેટલાકે logocentric કહીને એની મર્યાદા બતાવી છે. હવે એ દિશામાં નવું પ્રસ્થાન કરવાની આવશ્યકતા વર્તાવા લાગી છે. પણ એ નવો પ્રારમ્ભ કરનાર humanismને એ રીતે નકારી કાઢી ન શકે. આપણે માનવીને જ કેન્દ્રમાં રાખીને જગતને જોવા ટેવાયેલા છીએ, જે બુદ્ધિના વર્ચસ્ નીચે નથી, જેમાં નરી અરાજકતા પ્રવર્તે છે તેની સામે મનુષ્ય પોતાની બુદ્ધિથી વ્યવસ્થા સ્થાપીને ટકી રહેવા મથી રહ્યો છે. પ્રકૃતિ માનવીથી નોખી અને પારકી પણ લાગવા માંડી છે. પ્રાકૃતિક વિશ્વની માનવનિયતિ પરત્વેની ઉદાસીનતાની ફરિયાદ અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફો તો કરતા જ હોય છે. આવી કેટલીક વાતો તો, બીજું કેટલુંક બદલાય તે છતાં રહેવાની જ. આમ બુદ્ધિનિર્ભર માનવતાવાદના વારસા પરત્વે જ પ્રશ્ન ઉઠાવવો એ હજી વધારે પડતું લેખાય છે. આથી આપણે postmodernism માટે તૈયાર છીએ પણ postmodernity માટે તૈયાર નથી

એમ અમેરિકી વિવેચક રિચાર્ડ પામર કહે છે તે સાચું છે.

આ મૂલ્યોને અને વારસાને જ પડકારવાં એ તો આ તબક્કાના કલા, વિજ્ઞાન અને સંસ્કૃતિના વૈભવને, એની સિદ્ધિઓને વિશે જ શંકા ઉઠાવવા બરાબર ગણાય. એ માટે ભારે જહાલ એવી વિચારસરણીની અપેક્ષા રહે; એ બધું ઠેઠ મૂળમાં જઈને ફરીથી તપાસે. અર્વાચીન વિચારણાના પાયાની જ એમાં ફેરતપાસ કરવાની રહે. એની સંસારપરકતા, ઈહપરાયણતા બધું જ પરિમેયતાની સીમામાં ખેંચી લાવવાનો એનો આગ્રહ – આ બધું જ તપાસવું પડે. (ગેલીલિયોનું પ્રખ્યાત સૂત્ર : To measure everything measurable and to make measurable what is not yet measurable.) આ ઉપરાંત એ વિરુદ્ધ પ્રકારનાં વલણોને આધુનિક વિચારણાએ પરસ્પર વિરોધી દ્વન્દ્વો તરીકે સ્થાપ્યા છે તે યોગ્ય છે? એક બાજુ ભ્રમણશીલ નિરીક્ષક આત્મનેપદી એવી ચેતના અને બીજી બાજુ (મુખ્યત્વે ભૌતિક પદાર્થોનું બનેલું) પદાર્થોનું જગત. હવે આપણે, પુનરુત્થાન કાળ દરમ્યાન બુદ્ધિનિર્ભર વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ અન્તહીન પ્રગતિ સિદ્ધ કરી આપશે એવો જે વિશ્વાસ પ્રવર્તી રહ્યો હતો તે પરત્વે, સાશંક બનતા જઈએ છીએ. આધુનિક ચેતનાના બંધારણ પરત્વેના પરિપ્રેક્ષ્યનો જે પ્રભાવ છે તેનો પણ આપણે અંદાજ કાઢવા મથી રહ્યા છીએ. ચેતના પરત્વેનું આ વલણ ચેતનાને નિરીક્ષણ કરતી દૃષ્ટિની જેમ અમુક બિન્દુએ સ્થાપીને extensionના પરિમાણમાં એને ક્રિયાશીલ બનતી બતાવે છે. આથી પદાર્થોને અને સમયને સુદ્ધાં આપણે અવકાશના પરિમાણમાં સમજીએ છીએ. આનો પ્રભાવ આપણી વિચાર કરવાની રીત પર પણ પડે છે–We spatialize modes of thought. આ વલણ આપણી દૃષ્ટિને સાભિપ્રાય ઠરાવવા મથે છે. ટેક્નોલોજીના હાર્દમાં રહેલી સત્તાનું વર્ચસ્ સ્થાપવાની વૃત્તિ અને subjetcism (હાઇડેગરની સંજ્ઞા) વિશે જ હવે આપણે સપ્રશ્ન અને સાશંક છીએ. આ સાથે એ બધા અર્વાચીન વિચારણાને ઘડવામાં કેટલે અંશે ક્રિયાશીલ છે તેની આપણને ખબર તો છે જ.

મુંબઈ, કલકત્તા જેવા શહેરમાં રહીને ત્યાંના બુદ્ધિશીલો પશ્ચિમના આગલી હરોળના બુદ્ધિશીલોની અર્વાચીનતાની ટીકા કરવાના જે છેલ્લામાં છેલ્લા ઝમકલાં કરતાં હોય તેમાં ભળીને હેઇસેહેઇસો કરવું એ એક વાત છે અને ઉદાર દૃષ્ટિવાળા માનવતાવાદ અને પરમ્પરાગત માનવતાવાદી બુદ્ધિપરાયણતાના ઉત્તમ અંશોને પડકારવા એ બીજી વાત છે. જેને આપણે વાસ્તવિકતા કહીએ

છીએ તે આદિવાસીની દૃષ્ટિએ સાવ જુદી'જ છે,' શાંકર વેદાન્ત કે ઝેન બૌદ્ધો એને જુદી રીતે જ જોશે. જેનુ વ્યક્તિત્વ દ્વિધાવિભક્ત થઈ ગયુ છે તેની ચેતના વળી એને જુદી રીતે જોશે. આ બધાનો વિચાર કરીશુ તો આપણી કહેવાતી બુદ્ધિપરાયણતાના પાયા હચમચી ઊઠશે. સાહિત્યિકારોએ પણ realityની વાત કરતા હમેશા પોતાના, એ વિશેના, આગવા ખ્યાલને ઓળખાવવાને માટે વિશેષણ ઉમેર્યુ હોય છે. દોસ્તોએવ્સ્કી magic realism એવો શબ્દ વાપરે છે, તો જર્મન નવલકથાકાર પોતે જેનુ નિરૂપણ કરે છે તેને ghostly reality કહે છે. કાર્લોસ કાસ્ટાનેડા ભ્રાન્તિઉત્પાદક ઔષધિના સેવન પછી વાસ્તવિકતાના જે અનુભવને વર્ણવે છે તે વળી કોઈ જુદી જ વાસ્તવિકતા છે. ધર્મ તો આ વાસ્તવિકતાને માયા કહીને વર્ણવે છે. આ ઉપરાંત ધીંગી નકરી કઠોર કુત્સિત એવી વાસ્તવિકતાના કવિઓ પણ ક્યા નથી? બેકારી, પ્રદૂષણ, કુગાવો, વસ્તીવધારો, ઊર્જાસંકટ—આ બધા પણ વાસ્તવિકતાના જ અંશો છે ને! માનવતાવાદી કહે છે કે આ બધી સમસ્યાઓનો ઉકેલ orientalism કે romanticism કે Schizophrenia નો આશ્રય લેવાથી આવી જવાનો નથી.

આથી એ સ્પષ્ટ થાય છે કે modernism વિશે સપ્રશ્ન અને સાશંક બનવુ એ એક વાત છે અને modernity ને જ ઉલ્લંઘી જવાનું સાહસ કરવુ એ બીજી વાત છે જો કોઈ postmodernist સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તની સ્થાપના કરે, અથવા એનુ સમર્થન કરે તો એટલા માત્રથી જ એ એક ઉદાર મતવાદી કે બુદ્ધિવાદી તરીકે જે વ્યવહાર ચલાવતો હોય છે તેમાં કશો ફેર પડી જતો નથી. પણ તમે postmodernity ને અભિનિવેશપૂર્વક પુરસ્કારતા હો તો modernizationના જે લાભો છે તેને જ તમારે પડકારવા પડે. સામાજિક સમસ્યાઓનો ઉદારમતવાદીઓ જે રીતે ઉકેલ લાવે છે તે વિશે પણ સાશંક બનવુ પડે Postmodern સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોની માંડણી કરનારો વિષયને છાજે એવી રીતે ભાષા ફિલસૂફી અને સામાજિક ઘટનાઓ વિશે ઊહાપોહ કરે, પણ તે સાચી ક્રાન્તિ લાવવાની દૃષ્ટિએ નહિ—નહિ સમાજના ક્ષેત્રમાં કે નહિ શિક્ષણના ક્ષેત્રમા.

વિલિયમ ઇર્વિન થોમસન માને છે કે હવે આપણે ઇતિહાસની કરાડ પર આવીને ઊભા છીએ. ઘણા કહે છે કે આ સંક્રાન્તિકાળ ચાલે છે અને આપણે એક નવા યુગના ઉદયની પ્રતીક્ષામાં છીએ. હવે આપણી સંવિત્તિ

સ્વરૂપ પણ બદલાઈ રહ્યું છે. આમ આજે modernityને ઉલ્લંઘી જવાની વાત જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રોમાં થવા લાગી છે. આ જુદાં જુદાં ક્ષેત્રના વિચારકોની એક સમાન ભૂમિકા છે એવું નથી. વળી કોઈ આન્દોલનમાં હોય છે તેવી સળંગસૂત્રતા પણ અહીં વર્તાતી નથી. આથી એનો કોઈ નિશ્ચિત વાદ બનતો નથી. આની આપણી સાહિત્યવિષયક વિચારણા પર ભારે અસર પડે તે દેખીતું છે.

દાર્શનિક જ્ઞાનની શાખા આધુનિક માનવીનું જે ચિત્ર આંકે છે તે તો સત્તરમી સદી પાસેથી વારસામાં મેળવેલું છે. અત્યારે વિજ્ઞાનમાં એ વિશે જે વિચારણા ચાલી રહી છે તેની સાથે એનો મેળ ખાતો નથી. વિચારના ક્ષેત્રની કરાડ પર ઊભેલા વિજ્ઞાનીઓ બુદ્ધિનિર્ભર વિચારણાનાં ગૃહીતોને હવે ખપમાં લેતા નથી. આમ છતાં માનવીની બદલાયેલી છબિને આધુનિક વિચારણાના ક્ષેત્રમાં હજી સ્પષ્ટપણે આંકી આપવામાં આવી નથી. સ્ટેફન ટાઉલમિને એના પુસ્તક 'Human understanding'માં ફિલસૂફીનાં પૃથક્કરણો વિજ્ઞાને જે વિકાસ સાધ્યો છે તેની સાથે સમન્વય સિદ્ધ કરે એ વાત પર ભાર મૂક્યો છે. દેકાર્તે જ્ઞાનને માટેની દઢ ભૂમિકા સ્થાપી આપવા માટે જે પ્રયત્ન કર્યો તે બદલ એ એને અંજલિ અર્પે છે, પણ દેકાર્તે જે શરૂ કર્યું તેને આપણા યુગને માટે વિનિયોગક્ષમ અને પ્રસ્તુત બનાવવાના પ્રયત્નો થવા જોઈએ એ વાત પર ભાર એણે ભાર મૂક્યો છે. દેકાર્ત પુરાણકથાનું પાત્ર બની ન રહે તે આજના ફિલસૂફોએ જોવાનું છે. ટાઉલમિને વિજ્ઞાનના પાયા પર ખડી કરેલી ફિલસૂફી તપાસીને એ બતાવી આપ્યું છે કે દેકાર્તમાં જેનાં મૂલ છે એવી અર્વાચીન વિચારણાના કેટલાંક પાયાનાં ગૃહીતો હવે ટકી રહે તેમ નથી. આ ઉપરાંત યુર્ગેન હાબેરમાસે 'Knowledge and Human Interests' નામના પુસ્તકમાં એ બતાવી આપ્યું છે કે વૈજ્ઞાનિક ભૂમિકા પર જ્ઞાનપ્રાપ્તિનાં જે લક્ષ્યો છે તે પહેલેથી જ એ જ્ઞાનનાં સ્વરૂપને નિર્ણીત કરી દેતાં હોય છે. નિત્શેએ આ પહેલાં કહ્યું હતું કે આપણા કેટલાક પ્રબળ સ્વાર્થો આપણા જ્ઞાનનાં સ્વરૂપ અને દિશાને નક્કી કરતાં હોય છે. આથી ફિલસૂફીએ સાવધ રહીને જ્ઞાનનું સ્વરૂપ અને જ્ઞાનના લક્ષ્ય વચ્ચેના સમ્બન્ધની તપાસ કર્યા કરવી જોઈએ. એક પરિમાણી વસ્તુલક્ષી એવા જ્ઞાન વિશેના તથા માનવી વિશેના દૃષ્ટિબિન્દુ કેટલાં ભ્રામક છે તે પ્રશ્ન વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ વિચારવાની પ્રક્રિયામાંથી જ ઊભો થતો હોય છે.

ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં દેકાર્ત અને બેકનથી, ખાસ તો લોક અને હ્યુમથી, દાર્શનિક વિચારણાને પરાભૌતિકવાદમાં અટવાતી બચાવી લેવાના પ્રયત્નો થયા છે. એ એક પ્રકારની અંધશ્રદ્ધા છે, બુદ્ધિ એમાં ફસાઈ ન જાય તેની તકેદારી રાખવી જોઈએ. દેકાર્તે સ્વપ્નમાં માનવ પુરુષાર્થનાં સર્વક્ષેત્રોને આવરી લેતી એવી એક પ્રમાણભૂત જ્ઞાનની ભૂમિકાને સિદ્ધ થતી જોઈ હતી. એને વાસ્તવમાં સિદ્ધ કરવાની, કાર્યકર નીવડે એવી, પદ્ધતિ શોધવાની રહી હતી. હ્યુમ, કાન્ટ અને નિત્શેએ metaphysics સામેની આ જેહાદ ચાલુ રાખી. આ સૌમાં રિચાર્ડ પામરને મતે, ઉગ્ર ભંજકવૃત્તિવાળો નિત્શે જ અર્વાચીન વિચારણાનાં મૂળ સુધી પહોંચે છે ને આપણે માટે postmodernityમાં પ્રવેશવાનાં દ્વાર ખોલી આપે છે. પછી હાઈડેગર એમાં થઈને પ્રવેશે છે અને નિત્શેએ સ્વપ્નમાં પણ કલ્પ્યાં ન હોય એવા પરિણામો લાવે છે. નિત્શેએ શેના પર આક્રમણ નહોતું કર્યું ? ક્રિશ્ચિયન ધર્મને એણે જીવનને નકારી કાઢતો, આમ જનતાને પચે એવો પાણી રેડીને પાતળો કરેલો પ્લેટોનો આદર્શવાદ કહીને ભાંડ્યો છે. દેકાર્ત, કાન્ટ, શોપેનહોવર, વૈજ્ઞાનિક વસ્તુલક્ષિતા, રોમાંટિસિઝમ, વેગ્નર, નીતિની રૂઢ માન્યતા, સમકાલીન કલા, જર્મન પ્રજા– આ બધાનો જ એણે ઉધડો લઈ નાખ્યો છે. નિત્શેએ તો ફિલસૂફીને જાણે હથોડાથી જ ટીપીને ઘડી. એના પુણ્યપ્રકોપથી અર્વાચીન વિચારણા 'શુદ્ધ બની. એની વિચારણાનો નિષ્ઠાપૂર્વક અભ્યાસ કરીએ તો વીસમી સદીની આપણી વિચારણામાં રહેલી અનેક ભ્રાન્તિઓ જડમૂળથી નાબૂદ થઈ જાય.'

(ક્રમશઃ)

વિક્તાર ઉગો

શાર્લ બોદલેર

વિક્તર ઉગોને આપણી વચ્ચેથી ચાલી ગયાને જોતજોતામાં કેટલાં વર્ષો થઈ ગયાં ! મને એ દિવસો યાદ આવે છે જ્યારે અનેક લોકોમાં એમનું જ મુખ ઝાઝું નજરે ચઢતું. ઉત્સવનો કલશોર હોય ત્યારે કે નિર્જન નિઃશબ્દતાં વચ્ચે એમને જોઈને મેં ઘણી વાર મારી જાતને પૂછ્યું છે : આવી અદ્‌ભુત પણ શંકાસ્પદ રુચિ અને એમના કાર્યની કઠોર એવી આવશ્યકતા– આ બેનો એઓ મેળ શી રીતે પાડે છે ? એમાં વળી સાથે ભળે છે સ્વપ્નાળુતા ! આ બાહ્ય વૈષમ્ય સ્વાભાવિક રીતે જ એક સુનિયન્ત્રિત જીવન અને આત્મગત દઢતાનું પરિણામ છે. એથી જ તો તેઓ ચાલતાં ચાલતાં કામ કરતા જાય, અથવા તો એમ કહીએ કે કામ કરતાં કરતાં જ એઓ ચાલી શકે. સૂર્યના પ્રકાશમાં, લોકોની ભીડ વચ્ચે, કલાના આશ્રયસ્થાનોમાં, ધૂળથી ધૂસર પુસ્તકાલયોમાં, હાડને ઠારી નાખે એવી ઠંડીમાં સર્વત્ર શાન્ત અને ધ્યાનમગ્ન વિક્તર ઉગોના મુખ પર એવો ભાવ રહેતો કે જેથી એમ લાગે કે એઓ બાહ્ય પ્રકૃતિને જાણે કહી રહ્યા છે : 'મારી આંખોમાં તું બરાબર સમાઈ જા જેથી હું તને બરાબર યાદ રાખી શકું.'

સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં એમનું એકચક્રી રાજ ચાલતું હતું તે સમયની વાત કરી રહ્યો છું. તે દિવસોમાં કેટલીક વાર એદુઆર ઉરલિયાકની સાથે હું તેમને મળ્યો છું. એમને કારણે મારે પેત્રુસ બોરેલ અને જેયર નેરવાલની સાથે વાતચીત કરવાના પ્રસંગો આવ્યા. ખૂબ મૃદુ, ખૂબ ક્ષમતા ધરાવનાર, સદા સંમત અને કેટલાક સ્વતઃસિદ્ધ અને જેનો પ્રતિવાદ ન કરી શકાય એવા મૌલિક જ્ઞાનના ઉપર નિર્ભર રહેનાર એવા માનવી તરીકે ત્યારે મેં

એમને મેં ઓળખેલા. એ ગાળામાં જ ઘણા સમય સુધી માત્ર એમની રચના-ઓમાંથી જ નહિ, એમના વ્યક્તિગત જીવનની વિગતોમાંથી વીતી ગયેલા દિવસોની કીર્તિ, અદ્દ્ભુત અસબાબ, ચીનાઈ માટીની વસ્તુ, ઉત્ખનન કરતા મળેલી વસ્તુ અને પ્રાચીન સમયના જીવનનાં બધાં આશ્ચર્યકારક અને ઉજ્જવલ અલંકરણો પ્રત્યે એમને કેટલું આકર્ષણ હતું તે વરતાઈ આવે છે. જે વિવેચકો આ બધાંની અવજ્ઞા કરે તેઓ સારા .વવેચક થઈ નહિ શકે, કારણ કે માત્ર સ્થાવર શિલ્પ, પ્રકટ સુન્દરતા, એટલું જ નહિ, માત્ર અદ્દ્ભુત પ્રત્યેનું આકર્ષણ વિક્તર ઉગોના સાહિત્યિક ચરિત્રને પ્રમાણિત કરી શકતા નથી. માત્ર આટલું તો એમના વિદ્રોહી અને નવીનની રચના કરનાર સાહિત્યિક અભિગમને ય પ્રમાણિત કરતું નથી; આ બધુ તો એક વિશ્વજનીન કવિના વ્યક્તિત્વનો અપરિહાર્ય અંશ ,જ લેખાય. બને તેટલા ઓછા અસબાબથી ચલાવી લઈને અનલંકૃત ચાર° દીવાલ વચ્ચે ઘાસમાંથી બનાવેલા આસન પર બેસીને જીવવાનું પસંદ કરનાર પાસ્કલ કે યોગાસક્ત સંન્યાસીઓનાં માથાં શરમથી ઝુકાવી દેનાર સ્વારશના બિશપ (એણે એને મળેલી બધી ચીજવસ્તુનું લીલામ કરીને જે ઉપજ્યું તે દેવળને આપી દીધું હતું) આ બન્ને પણ ખરેખર પ્રશંસાને પાત્ર છે. પણ દારિદ્રથી પીડાયો નથી એવો કોઈ સાહિત્યકાર આંખને જે આનન્દદાયક અને કલ્પનાને સુખદાયક લાગે એવી વસ્તુની જો અવજ્ઞા કરે તો તેને ખરાબ ભલે ન કહીએ પણ કંઈક અંશે એ અસમ્પૂર્ણ છે એમ તો કહ્યા વગર નહિ રહીએ.

આજે આપણે વિક્તર ઉગોની આધુનિક રચનાઓને વાચીએ છીએ તો તરત જ દેખાઈ આવે છે કે એઓ જે રૂપે હતા તે રૂપે જ હજી રહ્યા છે: ચિન્તનમગ્ન છતાં ભ્રમણપ્રિય, નિર્જનતાને પસંદ કરે છતાં જીવનના પ્રેમી, સ્વપ્નાળુ છતાં જિજ્ઞાસુ બુદ્ધિવાળા પણ આજે મહાનગરના પુષ્પિત ઉદ્યાનોમા, સીન નદીના ઊંચાનીચા ઘાટો પર અને જ્યાં ચંચળ બાળકોની રમતિયાળ પગલીઓ પડતી હોય, એમની વિસ્મયભરી આંખોને જે આકર્ષતાં હોય એવાં સ્થાનોમાં, હવે એઓ આપણને દેખાશે નહિ. ડેમસ્થનિસની જેમ એઓ નદીના સ્રોત અને પવનની સાથે વાતો કરતા; મનુષ્યના જીવનથી સ્પન્દિત સ્થાનોમાં એઓ નિ:સંગ વિહરતા; આજે એમની વિચારણામાંથી ઘડાયેલા જગતમાં એઓ નિ:સંગ વિચરી રહ્યા છે. કદાચ આ જ એમની અસાધારણતા છે. એમના સ્વપ્નના રંગે પવિત્રતાની ઝાય વળી છે અને એમનો સ્વર વધુ ઘેરો મહાસાગરના સ્વરનો પ્રતિસ્પર્ધી, બની ગયો છે. પણ એઓ અહીં જોવા

હતા તેવા જ ત્યાં પણ છે — સર્વદા ધ્યાનની ગતિશીલ મૂર્તિરૂપે જ એઓ આપણને દેખાય છે.

હું જે સમયની વાત કરું છું તે સમય જોતજોતાંમાં કેટલો દૂર સરી ગયો છે! એ સુખનો સમય હતો. સાહિત્યકારો એકબીજાને માટે જીવતા હતા. એ સમાજના સભ્યો એકબીજાના અભાવથી દુઃખી થતા હતા. એવો સમાજ ફરી એઓ પામવાના નથી. એવા સમાજમાં વિક્તર ઉગો એવી એક વ્યક્તિ હતી જેમની તરફ બધા ન્યાય મેળવવાને નજર માંડતા. ત્યારે હતી તેવી નિયમને વશ વર્તનારી, સ્વાભાવિક, બહુજનની સ્વીકૃતિથી સમ્માનિત અને વિદ્રોહની અક્ષમતાને કારણે વધુ સ્થિર એવી, રાજ્ય વ્યવસ્થા એ પહેલાં તો હતી નહિ. એઓ આવ્યા તે પહેલાં ફ્રેન્ચ કવિતા કેવી હતી, એમના આવ્યા પછી એ કવિતાએ કેવું પુનર્યૌવન પ્રાપ્ત કર્યું, એઓ ન જ આવ્યા હોત તો એ કેવી ક્ષુદ્ર રહી ગઈ હોત, એમના આવ્યા પછી પ્રકટ થયેલા કેટલા ગંભીર અને વિસ્મયકર ભાવ મૂક જ રહી ગયા હોત, એમણે જે બુદ્ધિ જાગ્રત કરી તેના પ્રકાશમાં જે અજ્ઞાત હતું તે કેવું આલોકિત થઈ ઊઠ્યું — આ બધું વિચારીએ છીએ ત્યારે નૈતિક અને રાજનૈતિક જગતના બધા મહામાનવોની જેમ જ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં એમને બધાના મુક્તિદાતા અને નિયતિપ્રેરિત એક વ્યક્તિ તરીકે ગણ્યા વગર આપણે રહી શકતા નથી. વિક્તર ઉગોએ સર્જેલું આંદોલન આજે પણ આપણી આંખ સામે ચાલી રહ્યું છે. શક્તિશાળીઓની એમને સાહાય્ય મળી હતી તેનો કોઈ અસ્વીકાર કરતું નથી; પણ આજે કોઈ શ્વેતકેશી પુરુષ, યુવાન કે નારીના મનમાં સુકવિતા વિશે જે ધારણા છે, કવિતા ભાવની નિબિડતાથી ઝંકૃત અને ગાઢ રંગે રંજિત છે, જનસાધારણની રુચિ એ વિસ્તૃત આસ્વાદક્ષેત્ર તરફ ઉન્નયન પામી છે એ બધું વિક્તર ઉગોને જ પ્રતાપે છે. એમના પ્રચણ્ડ ઉત્સાહને કારણે ઉદ્યમી સ્થપતિઓએ આપણાં દેવળોનો જીર્ણોદ્ધાર કર્યો છે અને પથ્થરથી ચણેલા પ્રાચીન કીર્તિસ્તમ્ભોને દૃઢતર કર્યા છે. જેમને સારી ભાવના સુખકર લાગતી નથી તે સિવાયના બધાને આ બધું સ્વીકારી લેવાને કશો વાંધો નહિ હોય.

અહીં હું એમની કવિત્વશક્તિ વિશે સંક્ષેપમાં જ કહીશ. ઘણી બાબતોમાં હું, અત્યાર સુધીમાં એમને વિશે જે ખૂબ સરસ રીતે કહેવાઈ ચૂક્યું છે તેની પુનરુક્તિ જ કરીશ; એ બધું વધુ ભારપૂર્વક કહેવાનું સુખ તો મને થશે જ.

જેને હું જીવન પરત્વેનો વિસ્મયનો ભાવ કહું છું તેને કવિતાના

માધ્યમ દ્વારા પ્રકટ કરવા માટે પહેલેથી જ વિકતર ઉગો સૌથી વિશેષ શક્તિસમ્પન્ન હતા. એ કરવાને માટે જ એઓ પર જ પસંદગીનો કળશ ઢોળવામાં આવ્યો હતો. આપણે જે તરફ નજર કરીશું ત્યાં આપણી સામે પ્રકૃતિ જ દેખાશે. એ કશાક વિસ્મયની જેમ આપણને ઘેરીને રહી હોય છે. એ એકી સાથે જુદા જુદા સ્તરે પોતાને આવિષ્કૃત કરતી રહે છે અને એ બધામાં જે આપણે વધુ સ્વચ્છ, વધુ સ્પર્શ કરવા જેવું લાગે છે તેને આપણા હૃદયમાં વધુ ઉજ્જ્વલ રૂપે પ્રકટ કરતી રહે છે. રૂપભંગી અને ગતિ, પ્રકાશ અને વર્ણ, શબ્દ અને લય–આ બધાં દ્વારા એ આપણી સમક્ષ પ્રકટ થાય છે. વિક્તર ઉગોના પદ્યનું સંગીત પ્રકૃતિનાં નિખડ લય સાથે મેળ કરાવે છે. સ્થપતિની જેમ એઓ એમની પંક્તિઓમાં પદાર્થોનાં અવિસ્મરણીય રૂપો રચે છે; ચિત્રકારની જેમ પદાર્થોને એમના મૂળ રંગોમાં વ્યક્ત કરે છે. જાણે સીધેસીધી પ્રકૃતિમાંથી જ ચાલી આવતી હોય એમ આ ત્રણ પ્રકારની અનુભૂતિઓ ભાવકના ચિત્તમાં એક સાથે પ્રવેશે છે. એમનાથી વધુ વિશ્વજનીન, જગતમાં પ્રવર્તી રહેલા જીવનના શક્તિસ્રોત સાથે યોગ સ્થાપવાને વધુ સમર્થ, પ્રકૃતિમાં અવિરામ અવગાહન કરવાને હમેશાં તત્પર એવો બીજો કોઈ કલાકાર ભાગ્યે જ હશે. એઓ માત્ર પરિમિતને પ્રકટ કરે છે એવું નથી, જે પરિમિત અને જે આવિષ્કૃત તે બન્નેનો એ ભાષામાં અનુવાદ કરી આપે છે. પણ જે અશુદ્ધ અને મિશ્રિત છે તેને એની એ 'અપરિહાર્ય મલિનતા' દ્વારા જ પ્રકટ કરે છે. એમની રચનાઓમાં એવી અસાધારણ રેખાઓનું પ્રાચુર્ય છે. વિક્તર ઉગોમા એ સમ્પૂર્ણરૂપે સ્વાભાવિકતાથી આવે છે. એની જો આપણને ખબર નહિ હોત તો આપણે એને નૈપુણ્યનો દેખાડો કહીને વખોડયું હોત. એમનું પદ્ય મનુષ્યના મનને જે માત્ર સૌથી સરલ અને સુખકર છે તેનો જ અનુવાદ કરી જાણે છે એવું નથી. જે સૌથી વધુ છટકિયાળ છે, સૌથી જટિલ છે, જે સૌથી વધુ ગ્રહણીય છે તેને પણ એ સંપડાવી આપે છે. (મેં અહીં જાણી કરીને જ ગ્રહણીય અનુભૂતિની વાત કરી છે.) આપણી આગળ ગોચર એવું જે અસ્તિત્વ છે તે જેને આપણે અચેતન પ્રકૃતિ કહીએ છીએ તેનાથી પ્રેરાતું રહે છે. મનુષ્યત્વ સિવાયનું જે ઉદ્ભિજ ખનિજ એવું રૂપ જ નહિ, એનાં અંગોપાંગ, દષ્ટિ, વિષાદ, કોમલતા, દીપ્તિમાન આનન્દ, ધૃણા, મનોહારિતા અને ભય–આ બધું જ એમાં પ્રકટ થાય છે. બીજી રીતે કહીએ તો જગતમાં જે કાંઈ માનવીય, જે કાંઈ સ્વર્ગીય પવિત્ર અને આસુરી તે બધું જ એમની કવિતામાં પ્રકટ થયું છે.

જેઓ કવિ નથી તેઓ આ બધું સમજતા નથી. એક દિવસ કુરિયે મારી પાસે આવ્યા હતા. અભિમાનપૂર્વક એઓ મને ઉપમાનું રહસ્ય સમજાવી રહ્યા હતા. એમની કેટલીક સૂક્ષ્મ સૂઝનો હું અસ્વીકાર કરતો નથી. પણ કશી ભૂલ કર્યા વિના બને તેટલા જલદી જે ગ્રહણીય છે તે તરફ નિશ્ચિત ભાવે પહોંચી જવાના એમના વલણને કારણે એઓ સ્થૂલ યથાર્થમાં જ વધુ મગ્ન થઈ જતા હતા એવું ય મને લાગતું હતું. આ યથાર્થતાની મદદથી એવા જ કવિઓની એઓ પ્રતિષ્ઠા કરી શકતા જેમની કવિતા વાંચતાં શિક્ષિત માનવી સમાજ અને પ્રકૃતિ વિશે તત્ત્વજ્ઞાનમાંથી મળે તેવું જ શિક્ષણ પામી શકે. વળી એનાથી મોટા ચિન્તક સ્વીડનબોર્ગે એમનાથી પહેલાં આપણને શીખવ્યું જ છે કે આકાશ એક મહાન વ્યક્તિ છે, બધી રચના, ગતિ, સંખ્યા અને રંગ પ્રાકૃતિક જગતની જેમ અધ્યાત્મ જગતમાં પણ સાંકેતિક, પરિપૂરક, સાહાય્યક અને સંયુક્ત બની રહે છે. લાવાતાર મનુષ્યને મુખે જાગતિક સત્યને પ્રકટ કરાવવાને સીમિતમાંથી તે પરિણત સુધી જઈને રચના અને એની વિસ્તૃતિના આધ્યાત્મિક અર્થને આપણે માટે સુબોધ કરી આપે છે. આ પ્રકટીકરણને જો આપણે પરિવ્યાપ્ત કરી દઈ શકીએ (એ કરવાનો અધિકાર આપણો છે એટલું જ નહિ, એમ ન કરવું એ આપણે માટે કઠણ છે) તો આપણે એ સત્ય આગળ આવી પહોંચીએ કે જે કાંઈ છે તે 'હિયરોગ્લિફિ'ના જેવું છે, પ્રતીકો સાપેક્ષ દૃષ્ટિએ જોતાં જ અસ્પષ્ટ લાગવાનો સમ્ભવ રહે છે તે આપણને સમજાય છે; એટલે કે હૃદયની પવિત્રતા, સદિચ્છા અથવા સાહજિક સૂઝના પર એનો અર્થબોધ અવલમ્બતો હોય છે. કવિ (એ શબ્દને હું એના અત્યન્ત વ્યાપક અર્થમાં પ્રયોજું છું) અનુવાદક અને અર્થપ્રકાશક નથી તો શું છે? ઉત્કૃષ્ટ કવિની રચનામાં એવાં કશાં ઉત્પ્રેક્ષા, ઉપમા કે વિશેષણ હોતાં નથી જેની ઉપસ્થિતિ સુયોજિત અને અનિવાર્ય હોતી નથી, કારણ કે એમાં ઉપમા ઉત્પ્રેક્ષા અને વિશેષણ એ 'સર્વવ્યાપી ઉપમા'ના અક્ષય ભણ્ડારમાંથી જ લાવતો હોય છે, એ સિવાય બીજે કયાંયથી એને એ સાંપડતાં નથી. માત્ર આપણી પ્રજાના ઇતિહાસમાં જ નહિ, સમગ્ર માનવજાતિના ઇતિહાસમાં ય, ઘણા પ્રયત્ન કરીશું તો ય શું વિક્ટર ઉગો જેવા અનેક કવિઓ મળશે ખરા? એવા કવિમાં માનવીય અને સ્વર્ગીય ઉપમાનો વિપુલ કોશ પ્રાપ્ત થતો હોય છે. બાઈબલમાં ઈશ્વર એક પયગમ્બરને ભાષાને આત્મસાત્ કરવાનો આદેશ દે છે. જે ભાષામાં વિક્ટર ઉગોને કવિતા રચવાની હતી તે ભાષાના કોશને એમણે પહેલેથી આત્મસાત્ કરી લીધો હતો કે નહિ તેની ખબર નથી. પણ

એમના મુખમાંથી નીકળેલી ફ્રેન્ચ ભાષા એક વર્ણ વૈવિધ્યવાળું, સૂરીલું સ્પન્દિત જગત બની ગઈ છે. કઈ ઐતિહાસિક અનિવાર્યતા, દાર્શનિક નિયતિ કે ગ્રહની યુતિને કારણે એ માનવે આપણી વચ્ચે જન્મ લીધો તે હું જાણતો નથી, અને મને લાગે છે કે એ વિશે અહીં કશું વિચારવું તે આપણે માટે પ્રસ્તુત પણ નથી. જર્મનીને જેમ ગયથે મળ્યો, ઇંગ્લૅન્ડને જેમ શેક્સપિયર કે બાયરન મળ્યા તે રીતે ફ્રાન્સને વિક્તર ઉગો મળ્યા. મનુષ્યના ઇતિહાસમાં જોઈએ છીએ કે દરેક દેશને ક્રમ પ્રમાણે પૃથ્વીના જપ માટેનું આહ્વાન મળતું રહ્યું છે; કાવ્યના ક્ષેત્રમાં ય આવું જ છે. બાહ્ય જીવનમાં રહેલા પ્રાચુર્યમાં આન્તરિક સમ્પત્તિ તથા ચેતનાની એકાગ્રતા ભળતાં વિક્તર ઉગોમાં એક અસાધારણ કવિ તરીકેના ચરિત્રનું નિર્માણ થયું જેમાં જિજ્ઞાસા અને વિસ્મય વિશેષ પ્રમાણમાં હતાં; પ્રકૃતિની જેમ જ એ વિશાળ અને સૂક્ષ્મ, શાન્ત અને સ્પન્દિત એક સાથે હતું. વોલ્તેરને બહુ ઓછી વસ્તુ માટે વિસ્મયની લાગણી થતી. વોલ્તેરમાં હતી તેવી સૈનિકની તત્પરતાથી વિક્તર ઉગોએ વસ્તુ જગતની સહેલાઈથી ન ઉકેલી શકાય એવી ગૂંચને છેદી નાખી નથી; સૂક્ષ્મ અનુભૂતિથી એણે જે ગૂઢ હતું તેને પ્રકટ કર્યું છે; એમણે સર્વત્ર વિસ્મયકરને જોયું છે અને એ સાચું કહીએ તો, કયાં નથી? એમાંથી જ ભયાનક રસ નિષ્પન્ન થયો છે જે એમની શ્રેષ્ઠ કવિતામાં રહ્યો છે. આ બધાં આંદોલનો, બહુલતા. પદ્યની ભંગુરતા, પલાયમાન ઉત્પાત– આ બધામાંથી ત્વરિતતાથી સારવી લીધેલાં કલ્પનો એમની કવિતામાં છે. શબ્દોનું એ પુનરુચ્ચારણ એ મોહક અન્ધકાર અથવા વિસ્મયના અદ્‌ભુત રૂપને પ્રકટ કરવા માટે જ છે.

~. એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૧

'છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન' પરની પત્રચર્ચાના સંબંધે

-રાધેશ્યામ શર્મા

તંત્રી શ્રી 'એતદ્',

'એતદ્' – ૩૯માં શ્રી શિરીષભાઈ પંચાલના લેખ પરની પત્રચર્ચા 'એતદ્' – ૪૧માં છપાઈ એવી રીતે ભાઈ હર્ષવદન ત્રિવેદીની પત્રચર્ચા પરની મારી ચર્ચા સત્વરે છાપવા વિનંતિ. દૈનિક છાપાંમાંય કેટલીક વાર તંત્રીઓ જરૂરી જણાય ત્યારે ચર્ચાપત્ર લખનારના વિચારો સાથે સંમત નથી એવી નોંધલીટી સ્પષ્ટતા અને સૌજન્ય ખાતર ઉમેરતાં હોય છે. ઘણી વાર આવું મોઘમ મબમ ચાલતું હોવાની જ્યાં છાપ છે ત્યાં તંત્રીઓની અસંમતિ યા સંમતિ ધારી લેવાની જવાબદારી વાચકોના જોખમે અને હિસાબે એના માથે જ છે,

સંસ્કૃત–ગુજરાતી કોશમાં–બ્રહોળા અજ્ઞાનને કારણે જ તો–કોશ ઉઘાડીને 'એતદ્'નો અર્થ વાંચી લીધો. એતદ્=(સ. ના. વિ.) એટલે આ, એ, પેલું. એતદ્ માસિકના પૂર્વજન્મનું નામ 'ઊહાપોહ' હતું–પણ ભાઈ હર્ષવદનની પત્રચર્ચા 'એતદીય' પ્રકારની છે. 'એતદીય' એટલે ફરી ઉઘાડું કોશ–આનું એનું પેલાનું ! ડૉ. શિરીષના ઉક્ત લેખમાં જેને સાહિત્યિક રસ હોય અને સમકાલીન વિવેચનાત્મક ભૂમિકામાં પ્રવેશવાની થોડીક પણ ક્ષમતા હોય એને માટે ચર્ચાયોગ્ય તેમજ ચિંત્ય એવા સૈદ્ધાંતિક મુદ્દા એકંદરે ઠીક ઠીક હતા જ, પણ ભાઈ હર્ષવદનને શ્રી પંચાલનાં આખા લેખમાંથી 'નિર્ભીકતાના ગુણ'ની સામે "ગંદું રાજકારણ" જ–તેમની દૃષ્ટિમતિ મુજબ-જડી આવ્યું અને એ તો તેમનું આટલું અમથું ચર્ચાપત્ર વાંચી

રહેતાં તદ્દન કુદરતી લાગે છે. establishment, object, Critical Idiom, criticism in friendship જેવા અંગ્રેજી શબ્દો અને મહાન નોર્થોપ ફ્રાયનું એક મહાન અવતરણ આવડા નાના પત્રમાં ત્રિવેદી ભાઈના પાંડિત્ય અને સિદ્ધાંત સમજની સાચી ચાડી ખાય છે. આટલું કબૂલ્યા પછી તેમની પત્રચર્ચાનો જે હોય તે સિદ્ધાંતસર સાવ કઢંગી રીતે મુખર બની પડે છે. મતલબ કે આનું, એનું, પેલાનું વસ્ત્રાહરણ કરવામાં ચર્ચાપત્રી દુઃશાસનીય લિજ્જત લે છે, પણ એ કેવું' તો ક્ષીણવીર્ય અને તથ્ય છન્કારતું નીવડયું તે હવે ટૂંકમાં તપાસી લઈશું. વ્યક્તિ યા વ્યક્તિઓ પ્રત્યેના આટલા તીવ્ર રાગદ્વેષ એક સાહિત્યપત્રમાં મૂલ્યના મહોરા સાથે ઓકવાની આવી મોકળાશ મળે તે જેટલું લઘુનાગ્રંથિબદ્ધ અશક્તિ પ્રદર્શિત કરે છે એટલું જ ગંદા રાજકારણની ગંગોત્રીનું સ્થાન પણ ચીંધે છે. જેનું સાહિત્યસર્જન શૂન્ય હોય, વિવેચનનો અક્ષર ના પાડયો હોય અને પત્ર-ચર્ચામાં અમુક જ વ્યક્તિઓને દાઢમાં લઇ ઉઘાડા પાડયાનો નારકી નિનાદ; 'સિદ્ધાંત યા મૂલ્યોને અભરાઈએ ચઢાવી કરતો હોય તે પોતે critical Idiomની કયા મોંઢે વાત કરી શકે ? નહાવું નીચોવું નહિ એવા નગ્ન અઘોરીની પેઠે પત્રચર્ચા ત્રિપાંખિયાથી ધસારો કરતા ત્રિશૂળની ગરજ સારે છે. રાધેશ્યામ (અને એના પર થઈ સુમન, યશવંત અને (મફત) સિતાંશુ. વિશેષમાં, બીજી રીતે પણ આ ત્રિશૂળ મારી સાથે સુમન અને દૂર દૂર ચંદ્રકાન્તનેય સ્પર્શે છે. પણ એ પૂર્વે "આ દાયકાના વિવેચનમાં નિર્ભીકતાનો ગુણ વધી રહ્યો છે" એવા પંચાલી વિધાનનો તથ્યગત મર્મ સમજીશું. ભાઈ હર્ષવદનને આ સાચું નથી લાગતું એટલે તે 'સ્વાન્તતીર્થ'ને 'ફ્રેંડશિપ ઈન ક્રિટિસિઝમ'ના ચોકઠામાં ગોઠવીને એના વિવેચનને 'ઇમ્પોર્ટેડ વસ્ત્રોના વાધા' તરીકે સદ્વેષ જુએ છે. આને હું critisim in foeship, સપ્રમાણ, સિદ્ધ કરી શકું એમ છું. સુમન શાહે 'પોસ્ટ મોડર્નિસ્ટ' મુવમેન્ટના સંદર્ભમાં 'સ્વાન્તતીર્થ'ની સમીક્ષા ફાર્બસ ત્રૈમાસિકમાં આલેખી ત્યારે ભાઈ હર્ષવદન મુચુકુંદગુહામાં આરામ ફરમાવતા હતા ? પોતાની પાસે સાધકબાધક સાહિત્ય વિચારનાં મૌલિક દૃષ્ટિબિન્દુઓનો નિતાંત અભાવ હોય ત્યારે ત્યાં મૌન પાળી, અગે તક ભાળી 'એતદ્'માં નિરાધાર વિધાનો કૃતિલક્ષી વિવેચનના તપસ્વેદ વિના, વેરી બેઠા. 'સ્વાન્તતીર્થ,' ને કલાકૃતિ સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો કયારે થાય ? કયારે થયા ? પ્રથમ એ 'હોય' પછી જ, સિદ્ધ કે પ્રસિદ્ધ થાય. 'સ્વાન્તતીર્થ' એવી હશે કે હતી પછી જ, મારા ધરાર મિત્ર ન કહેવાય એવા આદરણીય

કવિ–વિવેચક નિરંજન ('ભગતસાહેબ')ને જે લાગ્યું તે તેમણે બરાબર લખ્યું. આપણા ઉછરતા વિવેચનકારો-ખાસ તો ચર્ચાપત્રીઓ-ત્યારે જ બાફતા હોય છે જ્યારે તેમનું દુઃખતું હોય પેટ અને કૂટતા હોય માથું ! આમાં ક્યાંક ક્યાંક કાયરતાયે છતી થઈ જાય છે. 'પરબ' અને 'ગ્રંથ'માં શ્રી જયંત ગાડીત અને શ્રી પ્રમોદકુમાર પટેલે 'સ્વપ્નતીર્થ' નિમિત્તે પ્રો. ભગતના મુદ્દાઓની છડેચોક સાહિત્યિક ચર્ચા આપવાની હિંમત બતાડવાને બદલે ઈષતે ઈશારા દ્વારા મુંનિવ્રત લઈ ઉપેક્ષાનું પાતક કર્યું. સુમને એકલાએ જ નિરંજનની ભૂમિકાને 'નાર્દ્વ' કહેવાની હદે પ્રામાણિક સાહિત્યનિષ્ઠા બતાવી. આવી 'નિર્ભીક્તા'ના આફતાબ પ્રત્યે ગાંધારી પેઠે પાટા બાંધી અમુકતમુકના મતનું શુકપાઠી અનુગમન કરી એક જ રેકર્ડ પર બુઠ્ઠી પીન ઘસ્યા કરવી એને 'ઓબ્જેક્ટિવ' અભિગમ, કદી કહેવાય ખરો ?

'વાચના'ની વિવેચનાના પ્રસંગે, 'નવ્ય વિવેચન પછી'ના તેમ જ 'સ્વપ્નતીર્થ'ના અર્પણ વાક્યો વાંચતાં અમારી મૈત્રી જગંજાહેર છે. એ ફરી ફરી કહેવાની જરૂર ખરી ? જે લોકો વિવેચનમાં યે મૈત્રી રાખતા હોય છે, તેઓને અને તેને જ માત્ર મૈત્રી ભળાય છે અને વિવેચન કળાતું નથી. પૃથક રુચિવાળાને મન તો વિવેચન એટલે ટીકા-નિંદા-દોષદર્શન. આવાઓની સંભવતઃ માન્યતા એવી બાલિશ અને બેબુનિયાદ રહે છે કે મિત્રે જ મિત્રને લઈ નાખવો જેથી અમારે અન્યે એ પરિશ્રમ ના લેવો પડે ! મિત્ર તો કૃતિ, કલાકૃતિ અંતરથી લાગી હોય તોયે, તટસ્થ વિવેચકપદે રહેવા કહેવા અસત્ય જ આચરવું કે કૃતિ અકળાકૃતિ છે ! મારા બીજા દોસ્ત ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ 'ગ્રંથ'માં મારા વિવેચનસંગ્રહ 'સાંપ્રત'ને "પ્રાગ્વૈજ્ઞાનિક સંસ્કારપરાયણતા" જેવા શબ્દોથી નવાજી યથાદષ્ટિ વિવેચ્યો અને મેં 'ફાર્બસ ત્રૈમાસિક'માં એનાં જવાબો કર્યાં ત્યારે સૌ પ્રસન્ન હતા-સન્મિત્રની વિવેચનાત્મક તટસ્થતાના માનમાં ! પછી તો તેય બધું પામી ગયા. કદાચ. પછી ભાઈ હર્ષદ લખે છે : "સામે છેડે એનાથી (સ્વપ્નતીર્થથી) જરાય ઊતરતી નહિ એવી કૃતિઓની છડેચોક ઉપેક્ષા કરવામાં આવી છે." હકીકતે સુમનના વિવેચન લેખના સંદર્ભમાં સત્યથી આ તદ્દન વેગળું છે. 'ચંદ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો'ની તો ત્રિવેદીએ જાતે જ અહીં પ્રશંસા કરી છે એ જવા દઈએ તોયે સુમને શ્રી કિશોર જાદવની 'નિશાચક્ર'ની 'સ્વપ્નતીર્થ'ની સાથોસાથ છડેચોક વિવેચના આપી નથી ? 'એતદ્'ના તંત્રીઓની જાણબહાર પણ આ ના જ હોય, કે પછી પત્ર ચર્ચાકાર કે ચર્ચાપત્રકારની વીગતો

તપાસવાના શ્રમ વગર જ આ છપાઈ ગયું ! હા, માનવું જ પડે કે સાહિત્યવિવેચનને "ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાનું બહુ ઓછું બને છે." જેને ખચાવના બનાવ તરીકે નહિ પણ સત્યદર્શનમાં જરીકે રૂચિ હોય તેમણે સુમનના બૃહદ્કાયમહાનિબંધ 'સુરેશ જોષીથી સુરેશ જોષી'માં મિત્ર લેખે મારી દયામાયા રાખ્યા વગર નિર્ભીકપણે જ છંતરાની કદાચ ૧૨મી મૃણાલ-સંબંધિત રચનાના આસ્વાદમાં મારી અર્થઘટન પદ્ધતિની "મોટી મર્યાદા" તથા "વિપથગામી" આરોપણોની સુમને તટસ્થ કડક તપાસ કરી છે તે જોવી. ત્રિવેદીએ આવું કશું વાંચ્યું નથી, અથવા વાંચ્યું હોય તો છાવર્યું હોય અને તો તો પત્રચર્ચાની એતદ્-પ્રવૃત્તિ પોતે બીભત્સ ના ગણાય ? કોઈ સૌજન્ય દાખવી ભલે લખે નહિ પણ શ્રી ગુ. મો. શેખ જેવા મિત્ર કવિની રચનાનો સુરેશભાઈ આસ્વાદ કરાવે અથવા શ્રી જયંત પારેખ પાસે સુ. જો.ની 'પરકીયા'ની પ્રસ્તાવના લખાવે અને લે, તો ચર્ચાપત્રી જેવાને ત્યારે કશું બેહૂદું નહોતું લાગ્યું !(શાથી ? કેમ કે અહીં તો શ્રી સુરેશ હ. જોષી છે. માત્ર મુ. ઉમાશંકરની આરતી ઉતારે ત્યારે જ કવિ સિતાંશુ દ્વારા સાહિત્યમાં દુર્ઘટના સર્જાય, બાકી ? બાકી તો ઉક્ત ઘટનાલોપ ! સત્ય-રૂચિથી એક અંગત ઉલ્લેખ-ક્ષમાયાચનાપૂર્વક-કરવો ઉચિત માનું છું.

'ક્ષિતિજ'-કાળમાં સુરેશભાઈ મને મુરબ્બીવટ છાંડી મિત્રભાવે ઘણું ઘણું લખતા. (હું એઓનો કોન્સ્ટંટ ફેન રહ્યો છું એટલે એમના પત્રોને પ્રેમની મૂડીમાફક જાળવી રહ્યો છું. પશ્ચિમમાં તો આવા અંગત પ્રકારના પત્રોનું સંચયન પ્રકાશન પણ થાય છે....) તા. ૧૦-૩-૬૧ના ઈંગ્લૅન્ડમાં તેમણે નિર્ભય-નિર્ભીક રહેવાની શીખ દેતાં મને લખેલું : "આપણે સૌ મળીને વિવેચનની આબોહવાને સ્વચ્છ કરીએ નિર્ભયતા અને સન્નિષ્ઠ સત્યપરાયણતાનું વર્ચસ્ વધારીએ, જે કોઈની ધમંડી ખરડતા હોય તેને ટકોર મારીએ......આજે સજગતા alertnessની અપેક્ષા છે. ધ્રૂજતે હાથે પણ તમારે ઠીક ઠીક લખવું પડશે. મડિયાએ આ વખતે 'બીજી થોડીક' વિશે 'ક્ષિતિજ'માં છપાવ્યું છે. 'બીજી થોડીક'ને તો નિમિત્ત રૂપે રાખીને, મડિયાની વિવેચનાની તમારા જેવા જરા તપાસ લે તો સારું...' અન્ય એક પત્રમાં હું લખું તો, 'હાર પહેરવા કે 'પ્રહાર' ખમવાની નિખાલસ નિર્દેશ તત્પરતા પણ વંચાય છે. 'ક્ષિતિજ'ને જોઈતો મસાલો યા તેજાનો પૂરો ના પાડી શકતાં તા. ૧૩-૨-૬૨ ના એક પો. કા.માં સુ. જો. સસ્નેહ લખે છે : "તમે લોકો ટાઢા પડી ગયા છો. દસ વરસ પછી સાહિત્ય પરિષદ આમ સંભાળાશે ?

તસ્માત્ યુદ્ધસ્વ. ભારત ! તા. ૨૯–૩–૬૩ના પો. કા.માં મારા કાવ્ય-સંગ્રહ 'આંસુ અને ચાંદરણું'ની દોસ્તીદાવે જડતી લઈ નાંખી અંતે કબૂલે છે : "થોડીક રચનાઓ તો અદેખાઈ ઉપજાવે એવી છે. નજરાઈ જાય માટે ટપકું કરજો, સુરેશ" મારાથી એવું ટપકું" થઈ ગયું હશે કે 'નવોન્મેષ'-માં મારી કૃતિમાત્ર નિગરણ પામી, વિલેપન પામી ! હવે આને તમે કયા ખાનામાં મૂકો છો 'ક્રિટિસિઝમ ઇન ફ્રેન્ડશિપ' કે પછી......?

ચર્ચાપત્રી કહે છે તેમ મારા જેવા 'સાહિત્યકૃતિને પામી શકતા હોય છે ખરા; પરંતુ (આભાર તેમના વણમાગ્યા પ્રમાણપત્ર બદલ) 'કોટેશન મંડિત' વિવેચન ઘસડી વાચકોને અષ્ટમ–પષ્ટમ સમજાવી દે છે. દાખલા તરીકે–પ્રબોધ પરીખના વાર્તાસંગ્રહ 'કારણ વિનાના લોકો' પરના મારા ફાર્બસ ત્રૈમાસિક વાળા લેખને તેમણે ધર્યો છે. આ દાખલામાં તેઓ ચાલાકીથી મારા 'કોટેશન'ને કૌંસમાં ("અનિવાર્યતયા") મંજૂર રાખે છે પણ કોઈ સૈદ્ધાંતિક આધાર વગર કારણ વિના જ હું "ભાષા જોડે બૌદ્ધિક વ્યભિચાર" કરું છું એમ ગોબેલ્સ સદૃશ પ્રત્યારોપ કરે છે. પુરવાર, કરવાનું પુંસકત્વ ના હોય ત્યારે ગાળાગાળીનો આવો રસ્તો લેવાય છે. આવો એતદીય 'ક્રિટિકલ ઇડિયમ' શ્રી યશવંતભાઈ ત્રિવેદીએ, શ્રી રમેશ ઓઝાની અનુમતિપૂર્વક 'કાવ્યની પરિભાષા'ની બીજી આવૃત્તિમાં સમાવી લેવા જેવો ખરો ! શ્રી ત્રિવેદી આને આવી 'નૂતન પ્રકાર'ની કાર્યક્ષમ ભાષાના નિર્માણમાં અભિમુખ, ગમે ત્યારે થતાં રહેશે ત્યારે ડૉ. મફત ઓઝા જેવા છાત્રોપયોગી લેખનશૂરાના ખેતરમાં શનૈઃ શનૈઃ પ્રધાનપદે પ્રસ્થાપિત થતાં જશે. પ્રસ્તુત પત્રમાં કોન્ગ્રેસ ('એતદ્')નું પ્રચાલન કૃત્ય જોઈ વાંચી શકાય એવું છે. એક સ્થાને થાબડભાણા શૈલી (સુ. શા. અને ચં. ટો. તો 'સમર્થ', 'પ્રતિભાસંપન્ન', 'બહુશ્રુત વિદ્વાનો') અને અન્ય સ્થાને 'ઠોકમામા શૈલી.' વાચાળ વિદ્વાનોને સુખદ વિશેષણોનું એક બટકું નાખી ચૂપ રાખવાની પંચતંત્રીય યુક્તિ હવે જરીપુરાણી થઈ ચૂકી. હવામાં લડાવી ભાગલાપાડીને ભોગવવાનું સાહિત્યકારણમાં હવે નહિ હાલે. ટચૂકડી પત્રચર્ચામાં એ નેગ્રોપ ફ્રાયનું ક્વોટેશન' મૂકવાનો મોહ જતો ના કરી શકતા હોય એને જાણીતી કહેવત યાદ કરાવવી પડે છેઃ ડાહી સાસરે ન જાય પણ...

'પત્રચર્ચા'માં છેડે મૂકેલી તા. ક. જેવી નોંધમાં સિતાંશુ પ્રતિનો મુગ્ધભાવ નાશ પામ્યાની નોંધ તદ્દન દ્વેષજનિત છે કેમ કે તે અપ્રસ્તુત ને ખાસ તો

સાહિત્યેતર છે. તમારા મુગ્ધ કે ક્રુદ્ધ ભાવની કયા તંત્રીએ સ્પૃહાપૂર્વક યાચના વાંછી છે તે જરા જાહેરમાં જણાવશો ? મુગ્ધભાવ વિનાશનાર્થે ખાસ વિવેચનસંગ્રહો વાંચીને જ નિર્ણય થાય એવું કશું નથી. તરેહવાર વાત તો આ છે. સમજી લો કે ભાઈશ્રી હર્ષવદન ત્રિવેદીને આ એક પત્રચર્ચામાં યથાર્થ વાંચી લીધા બાદ –જો શ્રી હર્ષવદન ત્રિવેદી પાછા શ્રી હર્ષદ ત્રિવેદી 'પ્રાસન્નેય' નામધારી ના હોય તો એવાતેવા વિવેચનગ્રંથો વાંચવાનું કોઈને માટે જરા પણ પ્રસ્તુત કે જરૂરી નથી. તથાસ્તુ.

પત્રચર્ચા : ૨

રજની શાહ

તંત્રી શ્રી,

'એતદ્'–૪૧ માં પ્રગટ થયેલી સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રની કવિતા 'સંદિગ્ધ ઘોડા' વિશે થોડુંક

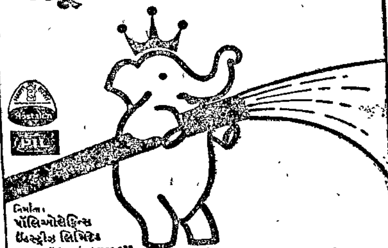
(૧) શીર્ષક બોલકું બની જાય છે.

(૨) 'પણ એમના કાનની ટોચે ને પોલાણમાં
રાતા, કાળા, સફેદ, તપખીરી શઢ ફડફડે છે.'
ઉપરોક્ત પંક્તિઓમાં આયાસી સંદિગ્ધતા અનુભવાય છે.

(૩) "ભીંસાયેલા કેન્દ્રમાં..................ત્યાં સુધી આશા છે."

આ બધી જ પંક્તિઓ ભાવક પ્રત્યેની- અશ્રદ્ધામાંથી જન્મેલી હોય તેવું લાગે છે. કવિતા આ પંક્તિઓ પહેલાં જ પૂરી થઈ જાય છે - પરંતુ ત્યાંથી જ અટકવાને બદલે "ભાવક સમજશે કે કેમ ?" એવી સંદિગ્ધતા કવિને સ્પષ્ટીકરણ તરફ વાળે છે ને.તેથી કવિતા જોખમાય છે.

આ સિવાયની પંક્તિઓમાં કવિતા માત્ર વિરોધાભાસોમાં કુંઠિત ન થતાં સંદિગ્ધતામાં પમાય છે. વિરોધાભાસો માત્ર વિરોધાભાસ ન રહેતા આગળ જઈને સંદિગ્ધતાનું પરિમાણ રચી આપે છે. અને તેટલી જ. આ કાવ્યની સિદ્ધિ.



CHAITRA-PIL-118 GJ

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક પ્રકાશક: ડૉ. જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદ
મુદ્રણસ્થાન વનાગી પ્રિન્ટર્સ, જમ્નુરી કુઈ, ગાંધી ઑઈલ મિલ પાછળ, વ

એતદ્ - ૪૩

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ઓક્ટોબર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અંક ૪૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફ્તેગંજ, વરોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખોરાનગર બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ–૨૪ એસ વી રોડ, શાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયન્ત પારેખ એ૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા વીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

જયંત પારેખ મુંબઈ, રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા મુકુંદ દવે 'વસંત સેતુબંધ સોસાયટી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર રિલીફ રોડ અમદાવાદ

રેખ અવલોકનાર્થે પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા સર્જનાત્મક કૃતિએ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કુઈ ગાંધી ઓફિસ પિન પાછળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો તમામ પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

સૌ ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફ્તેગંજ વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

કૃતિવિવેચન અને આંતરચેતનાની અનુભૂતિ[1]

લેખક : જ્યૉર્જ પુલે
અનુ. : પ્રમોદકુમાર પટેલ

મલાર્મેની એક અધૂરી રહી ગયેલી કથા 'ઈગિતર'ને આરંભે એક ખાલી ઓરડાનું વર્ણન મળે છે : સાવ ખાલીખમ એવા એ ઓરડાની બરોબર વચ્ચે એક મેજ છે અને એ મેજ પર એક પુસ્તક ખુલ્લું પડ્યું છે. મને એમ લાગ્યા કર્યું છે કે એકેએક પુસ્તકની આ જ દશા હોય છે. કોઈ એક માણસ એની પાસે આવી એને વાંચવા ન લે ત્યાં સુધી એની એ જ સ્થિતિમાં એ પોતાને સ્થાને પડ્યું રહેશે. હા, પુસ્તકો ય પદાર્થો જ છે. મેજ પરનાં, અભરાઈ પરનાં કે દુકાનના 'શો-વિન્ડો'નાં – બધાં ય પુસ્તકો કોઈક જણ પોતાની પાસે આવે, અને પોતાને પોતાની ભૌતિક અને નિશ્ચેષ્ટ દશામાંથી ઉગારી લે તેની જાણે કે પ્રતીક્ષા કરી રહ્યાં હોય છે. પુસ્તકોને આ રીતે ક્યાંય પણ પ્રદર્શનમાં મૂકાયેલાં જોઉં છું ત્યાં, મારા મનમાં એક એવી વિચિત્ર લાગણી જાગી પડે છે કે, આ બધાં 'પ્રાણીઓ' નાના નાના પિંજરામાં જાણે કે વેચાણ અર્થે ગોઠવવામાં આવ્યાં છે, અને હમણાં જ કોઈ ગ્રાહક પોતાને ઉપાડી જશે એવી આશામાં મીટ માંડી રહ્યાં છે. કારણ, પ્રાણીઓમાં, એટલું ભાન તો ખરું જ કે, તેમનું ભાવિ કોઈક માનવીના હાથમાં છે, અને માનવીના આવા આંતરક્ષેપને કારણે જ તો તેઓ પદાર્થપણાની મૂંગી અસહાય દશામાંથી મુક્ત થઈ શકે છે. પુસ્તકોની બાબતમાં ય શું આ સાચું નથી ? આમ જુઓ તો, એ માત્ર સફેદ કાગળ અને શાહીનાં બન્યાં છે. એને ક્યાંય પણ મૂકો, ત્યાંનું ત્યાં જ એ પડી રહેશે, સિવાય કે કોઈ વ્યક્તિ એને માટે

૧ એતદ્ ઑક્ટોબર ૮૧

રસવૃત્તિ બનાવે. ખરી વાત છે. આ બધાં પુસ્તકો કોઈકની પ્રતીક્ષા કરી રહ્યાં હોય છે પણ, પછી એવો પ્રશ્ન થાય ખરો, કે માનવીની કોઈ ક્રિયાને પરિણામે પોતાના અસ્તિત્વમાં એકદમ રૂપાંતર સધાશે, એવી કોઈ સભાનતા તેમનામાં સંભવે ખરી ? અલબત્ત, આવી કોઈ આશાની ચમક તેનાં પૃષ્ઠોમાં દેખાય છે ખરી. એ પુસ્તકો જાણે આપણને એવું નિવેદન કરી રહ્યાં હોય કે તમે અમને વાંચો. અને, એમની એ વિનંતિની અવગણના કરવાનું મારે માટે અશક્ય બની જાય છે. સાચું છે, પુસ્તકો કંઈ ઘરના ઓરડાઓમાં ખડકાયેલા જડ અસબાબ જેવાં અસબાબ તો નથી જ.

આ રીતે પુસ્તકોને જોતાં મારા મનમાં જે લાગણી જાગી ઊઠે છે તેવી જ કેટલીક વાર બીજા પદાર્થોને જોઈને ય થાય છે. દાખલા તરીકે, ફૂલો માટેનું કોઈ 'વાઝ' કે કોઈ પૂતળાને નિહાળું છું ત્યારે ય આવી લાગણી થાય છે. સીવણસંચાને જોઉં ત્યારે એની આસપાસ પરિક્રમણ કરીને કે એની પ્લેટને નીચેની બાજુએથી વળીને જોવા તપાસવાની મને કોઈ વૃત્તિ જાગતી નથી. એના પર નજર પડતાં જ, એ જેવો દેખાય છે તેવો જોઈને, મનમાં સમાધાન થઈ જાય છે. પણ પૂતળાંને જોતાંવેંત જ એને એની આસપાસ ઘૂમીને બધી બાજુએથી નિહાળી લેવાની એક પ્રબળ ઇચ્છા જન્મે છે, અને 'વાઝ'ને જોતાં તેને હાથમાં પકડી રમાડવાની વૃત્તિ ય જાગે છે. અલબત્ત, મને આવું કેમ થતું હશે, તેનું મનમાં ઊંડે ઊંડે વિસ્મય પણ થયા કરે છે. તો શું આ વસ્તુઓનું દર્શન કરતાં, એમાં હજી ય કશુંક અતાગ રહ્યું છે. એવી કોઈ ભ્રાન્તિ જન્મતી હોય અને પરિપ્રેક્ષ્યો બદલતા રહીને જ એને હું પામી શકું, એવો કોઈ ભાવ એમાં પડ્યો હશે ? વાઝ જુઓ કે પૂતળું જુઓ, એની અતૂટ અને આખેઆખી સપાટીના વિસ્તારને પ્રત્યક્ષ કરીએ એટલા માત્રથી એ પદાર્થોની સત્તા પૂરેપૂરી પ્રગટ થઈ ગઈ હોય, એમ લાગતું નથી. સપાટીનો આવો વિસ્તાર હોય, એ ઉપરાંત પણ એને અંતરાલ હોવું જ જોઈએ એમ લાગ્યા કરે. પણ આ અંતરાલ ખરેખર શું હોઈ શકે, એ મારે માટે એક ગૂઢ કોયડો બની રહે છે. એટલે, જાણે કે એના અંતર્લોકનું પ્રવેશદ્વાર શોધવાને જ, હું એની આસપાસ પરિક્રમણ કરી લઉં છું. પણ મૂળ વાત એ છે કે, એમાં પ્રવેશદ્વાર જેવું કશું હોતું નથી. (ફ્લાવરવાઝને ઉપર મુખ હોય છે પણ એ કંઈ એનું સાચું પ્રવેશદ્વાર નથી. કેમ કે, થોડાંક ફૂલોના ગુચ્છાને ગોઠવી શકાય તેટલો અવકાશ જ ત્યાં વિસ્તર્યો હોય છે.) અર્થાત્, વાઝ અને પૂતળું એ બધી

બાજુએથી બંધ બની રહેલા પદાર્થો છે. અને, એ પદાર્થો મને એની બહાર રહેવાને ફરજ પાડે છે. આપણે એની સાથે તાદાત્મ્ય કેળવી શકતા નથી. આ કારણે મારામાં એક બેચેની જાગી પડે છે.

પૂતળાંઓ અને ફૂલાવરવાઝોની આટલી વાત પૂરતી છે. પુસ્તકો એ પ્રકારનાં નહિ હોય એવી હું આશા રાખું છું. તમે એક વાઝ ખરીદો, ઘરે લઈ આવો, તમારા મેજ પર કે ખંડના મેન્ટેલ પર તમે એને ગોઠવી દો, અને બહુજ થોડા સમયમાં તમને લાગવા માંડશે કે તમારા ખંડમાં ગોઠવવામાં આવેલાં રાચરચિલાંનો જ એ ભાગ બની ચૂક્યું છે. પણ, એ કારણે, એ પદાર્થ વાઝ મટી જતો નથી. હવે પુસ્તકોનો વિચાર કરી જુઓ, તમારી સામે પોતાનાં પૃષ્ઠો ખુલ્લાં કરીને એ તમને નિવેદન કરી રહ્યું હશે. પુસ્તકની વાત કરું તો, એનું આ ખુલ્લું રૂપ જ મને અત્યંત સ્પર્શી જાય છે. કોઈ પણ પુસ્તક લો, એ એની ભૌતિક રેખાઓમાં બંધાઈ જતું નથી; કિલ્લાની બાબતમાં બને છે તેમ, એ બધી બાજુએ દીવાલોથી બંધ બની જતું નથી. એને પોતાના અસ્તિત્વની બહાર વિસ્તરી જવામાં, અથવા એમ કહો કે, પોતાના અંતર્લોકમાં તમને વિસ્તરવા દેવામાં પોતાની સાર્થકતા સમજાય છે. ટૂંકમાં, પુસ્તક અંગે અનોખી વાત એ કે, એની અને તમારી વચ્ચેની દીવાલો તૂટી જાય છે, તમે એના અંતર્લોકમાં પ્રવેશો છો, એ તમારી આંતર ચેતનામાં વિસ્તરી રહે છે. એ ઘટનામાં કશુંય હવે "બહારનું" કે "અંદરનું" તરીકે રહેવા પામતું નથી.

જ્યારે પણ હું પુસ્તક ઉપાડું અને વાંચવાનો આરંભ કરું ત્યારે એ આરંભની ક્ષણથી આમ જ બનવા માંડે છે : હું એ પદાર્થ (પુસ્તક)ને મારી સામે ખુલ્લો કરું છું ત્યારે, મારું ચિત્ત એમાંથી વહી આવતા અપાર અર્થ-સંકેતોને ગ્રહણ કરવા ઉદ્યુક્ત બન્યું હોય એવી લાગણી અનુભવું છું. તત્ક્ષણ મને એક એવી પ્રતીતિ થાય છે કે, હું જે પુસ્તક મારા હાથમાં પકડી રહ્યો છું, તે નર્યો જડ પદાર્થ નથી કે એ કોઈ સજીવ કોષ પણ નથી : પણ એક સંપ્રજ્ઞ સત્તા પરત્વે, એક આત્મસંવિદ્ પરત્વે, હું સભાન બન્યો છું; અને એ આત્મસંવિદ્ અન્ય કોઈ વ્યક્તિની છે, એમ મને લાગે છે. રોજબરોજના વ્યવહાર દરમ્યાન જુદી જુદી વ્યક્તિ જોડે કામ પાડતાં એ દરેકમાં સહજ રીતે જે પ્રકારની સંવિદ્ હું ગૃહીત કરી લેતો હોઉં છું, તેથી આ આત્મ-સંવિદ્ જરીકે ભિન્ન નથી. ફેર માત્ર એટલો જ કે એ આત્મસંવિદ્ મારી

સમક્ષ ખુલ્લું થયું છે, એ મને આવકારે છે, એનાં ગહનતમ તળોને નિહાળવાને એ અવકાશ રચી આપે છે; અને એથી યે વિશેષ તો, એ જે કંઈ મનન કરે છે તેનું મનન કરવાને અને એ જે કંઈ સંવેદન ઝીલે છે તે સંવેદન ઝીલવાને, એ મને અબાધિત સ્વાતંત્ર્ય અર્પે છે.

આ એક અસામાન્ય ઘટના છે : અસામાન્ય એ રીતે કે પદાર્થનું પદાર્થપણું એમાં લુપ્ત થઈ જાય છે. મે મારા હાથમાં જે પુસ્તક પકડયું હતું, તે ખરેખર કયાં અદશ્ય થઈ ગયું ? ના, એ હજીએ ત્યા મારા હાથમા જ છે. પણ કશીક એવી વસ્તુ બની ગઈ છે કે એ હવે 'ત્યાં' નથી; હવે એ કયાય કહેતાં કયાંય રહ્યું નથી. એ આર્ખો ય પદાર્થ, કાગળનો બનેલો એ પદાર્થ, ધાતુ કે પોર્સિલેઈનના બીજા પદાર્થોની જેમ, ત્યાં ટકી રહ્યો નથી; અથવા, એ જો ટકી રહ્યો છે તો પણ, એનું વાંચન કરુ છું એટલી ક્ષણો પૂરતું તો એનું પદાર્થપણું જ મટી ગયું લાગે. કેમ કે, એક ભૌતિક વાસ્તવિકતા રૂપે 'પુસ્તકનું અસ્તિત્વ હવે રહ્યું નથી. કેવળ શબ્દો વિચારો અને કલ્પનોની કતારમાં એ બદલાઈ ચૂકયું છે. એની ભૌતિક સત્તાને સ્થાને આ બધી વસ્તુઓ અસ્તિત્વમાં આવી છે. અને આ નવુ અસ્તિત્વ ખરેખર કયાં જન્મ લે છે ? પેલા કાગળરૂપ પદાર્થમાં તો નહિ જ, બહારના અવકાશમાં પણ નિશ્ચિતપણે નહિ જ. આ નવા અસ્તિત્વ માટે એક માત્ર અવકાશ રહે છે : એ છે મારી આંતરચેતના, એ છે મારું આંતરસંવિદ્.

આ ઘટના શી રીતે બની ? કયાં ઉપકરણો દ્વારા, કોની ઉપસ્થિતિમાં એ બનવા પામી ? સામાન્ય રીતે મારા ચિત્તની બહાર જે વસ્તુ બંધ બનીને પડી હોય, તે તરફ પૂર્ણતયા મારું ચિત્ત હું શી રીતે ખુલ્લું કરી શકયો ? ના, મને એની કંઈ જ ખબર નથી. હુ તો માત્ર એટલું જ જાણું કે વાંચનની ક્ષણોમાં ત્યાં (પુસ્તકમા) જે અનંત અર્થસંકેતો પડચા હતા, તેને મારા ચિત્તમાં હું પ્રત્યક્ષ કરી શકું છું. અલબત્ત, આ અર્થસંકેતો હજી યે 'પદાર્થ' રૂપે પ્રત્યક્ષ કરું છુ—કલ્પનો વિચારો શબ્દો એ સર્વ મારા ચિત્તમાં સંભવતા 'પદાર્થો' જ છે. છતાં આ બદલાતી ભૂમિકામાં એ સર્વ સાવ જુદી જ વસ્તુ બની રહે છે. કેમ કે, આમ જુઓ તો, પુસ્તક પોતે પણ વાઝ પૂતળું કે મેજ વગેરેની જેમ બાહ્ય જગતના અનેક પદાર્થો વચ્ચે એક પદાર્થ રૂપે પડયું હોય છે. ત્યાં એક એવું પદાર્થવિશ્વ ઊભું થયું છે,

જ્યાં બધા પદાર્થો એકત્ર થઈને પોતાનો અલગ 'સમાજ' રચી રહ્યા હોય છે; અથવા એ દરેક પદાર્થ સ્વયં એક અલગ 'સમાજ' બની રહ્યો હોય એમ બને. પણ ત્યાં મારે એને વિશે મારી ચૈતસિક વૃત્તિથી ખ્યાલ કરવાની આવશ્યકતા નહોતી; જ્યારે અહીં આ આંતરચેતનાના પ્રાંતમાં, એકવેરિયમની માછલીની જેમ, શબ્દો કલ્પનો અને વિચારો સ્વયં મુક્ત રીતે વિહરતાં હોય છે. આ ચૈતસિક સત્ત્વો (કે પદાર્થો) અસ્તિત્વમાં આવે તે માટે હું જરૂરી આશ્રય પૂરો પાડું છું : એ સૌ સત્ત્વો મારા સંવિદ્‌માં આશ્રય લે છે.

આ પ્રકારનું આલંબન પૂરું પાડવામાં લાભ અને ગેરલાભ બંનેય છે. મેં હમણાં જ નોંધ્યું છે તેમ, બહારના જગતમાં ગોઠવાયેલા પદાર્થો માનવ-ચિત્તના કશાય પ્રક્ષેપ વિના ટકી રહે છે. અમને અહીં અલગ પડી રહેવા દો, એટલી જ તેમની માગણી હોય છે. તેઓ પોતે આત્મનિર્ભર બન્યા હોય છે. પણ ચિત્તની અંદર સંભવતા 'પદાર્થો'ની સ્થિતિ નિરાળી છે. સ્વરૂપતઃ તેઓ મૂળભૂત રીતે બદલાઈ ચૂક્યા હોય છે, અને એમાં પોતાની ભૌતિકતા લુપ્ત કરી ચૂક્યા હોય છે. હવે તેઓ નર્યાં કલ્પનો, વિચારો અને શબ્દો રૂપે અસ્તિત્વમ આવ્યા હોય છે; એટલે કે, કેવળ માનસિક સત્ત્વો રૂપે જ તે અસ્તિત્વમાં આવે છે. તાત્પર્ય કે, માનસિક સત્ત્વો લેખે અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત કરવાને તેમને પોતાની ભૌતિક અને વાસ્તવિક સત્તા ગુમાવવી પડે છે. એક દૃષ્ટિએ આ શોચનીય બાબત કહેવાય. વાસ્તવિક પદાર્થોનો સીધો પ્રત્યક્ષ બોધ કરવાને બદલે જે ક્ષણે પુસ્તકના શબ્દોનો હું સ્વીકાર કરું છું, તે ક્ષણે જ હું પરવશપણે એક કાલ્પનિક સૃષ્ટિને આધીન બનતો હોઉં છું. જે કંઈ વાસ્તવિક સત્તારૂપ છે તેને હું છોડી દઉં છું. અને જે સાચી સત્તા નથી તેમાં નવેસર આસ્થા રોપું છું. આ રીતે અસંખ્ય કલ્પિત સત્ત્વોથી હું ઘેરાઈ જાઉં છું. જાણે કે ભાષાનો હું 'શિકાર' બની જાઉં છું. પણ આવી પરિસ્થિતિમાંથી હું કોઈ રીતે બચી શકું એમ નથી. ભાષા દ્વારા રચાયેલી અવાસ્તવિકતા જ મને બધી બાજુએથી ઘેરી લે છે; પણ, બીજી બાજુ, ભાષા દ્વારા બાહ્ય વાસ્તવિકતાનું જે રીતે કાલ્પનિક સૃષ્ટિમાં રૂપાંતર થાય છે તેના અમુક લાભ પણ છે. બહારના જગતની વસ્તુલક્ષી (કે 'ભૌતિક) સત્તા કરતાં કલ્પનાની આ સૃષ્ટિ અનંત ગણી અનુનેય છે. ચાહો તે રીતે ઉપયોગ કરી શકો એ માટે, એ તમને અનંત મોકળાશ અર્પે છે. ચિત્તનાં આંતરિક દબાણોને ય એ સરળ

રીતે અનુકૂળ બની જાય છે. અને સૌથી ગણનાપાત્ર લાભ તો એ વાતનો છે કે, કેવળ ભાષાથી રચાયેલું આ આંતરવિશ્વ, મારામાંનો જે 'હું'[૬] એનો વિચાર કરે છે, તેની સામે ક્યાંય મૂળભૂત વિરોધમાં આવતું નથી. અલબત્ત, એ નિઃશંક સત્ય છે કે શબ્દો દ્વારા જે ચૈતસિક પદાર્થોની હું ઝાંખી કરી રહું છું, અને તે હજી ય વસ્તુલક્ષિતાનો આભાસ રચે છે. પણ મારું જે ચિત્ત એ પદાર્થોનો વિચાર કરે છે, તેનાથી એ પદાર્થોનું સ્વરૂપ જુદું હોય એમ લાગતું નથી. એ ય 'પદાર્થો' ખરા. પણ હવે એ કેવળ 'આત્મગત પદાર્થો' બની રહે છે. તાત્પર્ય કે, એકે એક પદાર્થ મારી ચેતનાનો અંતર્ગત ભાગ બની ચૂક્યો છે. ભાષાના અંતઃક્ષેપને કારણે એમ બની શક્યું છે. એ રીતે આત્મતત્ત્વ અને તેના વિષયભૂત પદાર્થો વચ્ચેનો વિરોધ ઠીક ઠીક આગળી જવા આવ્યો છે. સાહિત્યને સૌથી મોટો લાભ એ વાતનો છે કે, એના દ્વારા મારામાં એવી પ્રતીતિ જન્મે છે, કે મારી આત્મગત સત્તા અને એના વિષયભૂત પદાર્થો વચ્ચે જે કંઈ અસામંજસ્ય રહ્યું છે એ વિશેના મારા હંમેશના ખ્યાલોથી હું તત્કાળ પૂરતો અળગો થઈ શકું છું.

વાંચનની ક્રિયા દ્વારા મારામાં આ રીતે એક અસામાન્ય રૂપાંતર સિદ્ધ થાય છે. રૂપાંતરની આ પ્રક્રિયાને પરિણામે મારી આસપાસના ભૌતિક પદાર્થો જ નહિ, જે પુસ્તક હું વાંચી રહ્યો હોઉં છું તે પણ, લુપ્ત થઈ જાય છે; એટલું જ નહિ, એને સ્થાને મારા પોતાના સંવિદ્ જોડે તાદાત્મ્ય સાધતા માનસિક પદાર્થોનો સમુદાય ખડો થઈ જાય છે. છતાં, હું હવે મારા પદાર્થોની સાથે તાદાત્મ્ય કેળવી રહું છું, એ હકીકત જ મારે માટે અવનવા પ્રશ્નો ઊભા કરી દે છે. એમાં સૌથી વિલક્ષણ પ્રશ્ન તો આ છે: આમ જુઓ તો, એક વ્યક્તિ લેખે મારા પોતાના ચિંતનના પદાર્થો તો, હું જે પુસ્તક વાંચી રહ્યો છું તેના ભાગરૂપ છે; અને, એ કારણે એ અન્ય વ્યક્તિના મનનની નીપજ છે. બીજી વ્યક્તિના એ વિચારો છે, અને છતાં હું એનો કર્તા હોઉં, એમ લાગે. આ પરિસ્થિતિ ઉપર વર્ણવી છે તેથી ય વધુ અચરજભરી લાગશે. અન્યના વિચારોને હું હવે વિચારી રહ્યો હોઉં છું. અલબત્ત, એ વિચારો અન્યના છે, એટલું જ હું વિચારતો હોઉં તો એમાં ઝાઝું આશ્ચર્ય પામવા જેવું નથી. પણ, એ વિચારો મારા પોતાના છે એવી લાગણી મને થાય છે. સામાન્ય રીતે આ જે 'હું' વિચાર કરે છે, તે અન્ય પાસેથી આવેલા વિચારોમાં (જ્યારે એ વિચારોને 'હું' અંગીકાર કરે છે) પોતાને ઓળખી લે છે, પણ

૬ એતદ્ ઑક્ટોબર ૮૧

એ જ 'હુ' જ્યારે પોતે વિચાર કરવા માંડે છે ત્યારે, એ વિચારો પોતાના જ છે એમ ધારવા લાગે છે. ડિડેરોટનું વચન છે: 'મારા વિચારો તો છે મારી પણ્યાંગનાઓ'. તાત્પર્ય કે, વિચારો એના મૂળ ચિંતક જોડેનો સંબંધ તોડયા વિનાયે સૌની જોડે રતિક્રીડા કરે છે. પણ, પ્રસ્તુત દૃષ્ટાંતમાં વસ્તુ સાવ જુદી છે. બીજા માણસના વિચારોએ મારા વ્યક્તિત્વ પર જે વિલક્ષણ રીતે આક્રમણ કર્યું છે; તેથી મારા 'આત્મ'ને પરાયા એવા વિચારોનું ચિંતન કરવાનો અનુભવ મળે છે. મારા પોતાનાથી ભિન્ન એવા વિચારોનો હું કર્તા બની રહું છું. મારું સંવિદ્ જાણે કે અન્ય વ્યક્તિનું હોય એ રીતે પ્રવૃત્ત થાય છે.

આ પ્રશ્ન ખરેખર વિચારણીય છે. કોઈ પણ વિચાર, અમુક અર્થમાં, મારો પોતાનો હોતો જ નથી, એટલું મારે સ્પષ્ટ સમજી લેવું જોઈએ. ખરેખર વિચારો કોઈની માલિકીના હોતા નથી. ચલણી સિક્કા જે રીતે એક હાથમાંથી બીજા હાથમાં સરે છે તે જ રીતે; આ વિચારો પણ એક ચિત્તમાંથી બીજા ચિત્તમાં સંક્રમણ કરે છે. એટલે, કોઈ વ્યક્તિના સંવિદ્‌માં કયા વિચારો ઉચ્ચારાય છે, કે કયા વિચારોનું મનન ચાલે છે, તેને અનુલક્ષીને તેની ઓળખ કરવાનો પ્રયત્ન ખોટો નીવડશે. પણ, આ વિચારો ગમે તે પ્રકારના હોય, એના મૂળ ચિંતક (કે સર્જક) જોડેનો એનો સંબંધ ગમે તેટલો ગાઢ હો, અને મારા પોતાના ચિત્તમાં એનું સંચલન ગમે તેટલું ક્ષણજીવી હો, એટલું ખરું જ કે જ્યાં સુધી હું એ વિચારોને આવકારતો રહું છું ત્યાં સુધી એ વિચારોના કર્તા તરીકે હું મને પોતાને સ્થપવા પ્રેરાઉં છું. આ વિચારો, જેને માટે તત્કાલ પૂરતા વિધેય બની રહેતા હોય, તે 'હુ' આત્મનિષ્ઠ કર્તૃત્વ પ્રાપ્ત કરે છે. વળી આ આત્મનિષ્ઠ કર્તા પોતે અન્ય કર્તાના વિધેય તરીકે આવી શકે નહિ, તેમ એ કોઈ ચર્ચી શકાય કે નિર્દેશ કરી બતાવી શકાય તેવી વસ્તુ નથી. આ જે 'હુ' છે, તે વિચાર કરે છે, મનન કરે છે, વાણીનું ઉચ્ચારણ કરે છે. ટૂંકમાં એ કયારેય 'તત્' તરીકે આવી શકે નહિ, માત્ર 'હું' રૂપે જ આવી શકે.

તો, હું પુસ્તક વાંચતો હોઉં, એ ક્ષણોમાં ખરેખર શી વસ્તુ બને છે? ખરેખર, જે મારાં 'વિધેયો' નથી હોતાં, તેનો આત્મનિષ્ઠ 'કર્તા' હું હોઉં ખરો? એમ બની શકે. એ રીતે કદાચ આંતરવિરોધનો દોષ જન્મે, પણ મારી એક દૃઢ પ્રતીતિ છે કે જેવો હું અન્ય કશાકનો વિચાર

કરવા માંડું છું, ત્યાં એ અન્ય કશુંક અકળ રીતે મારી ચેતનાનું અંતર્ગત તત્ત્વ બની રહે છે. હું જે કંઈનો વિચાર કરું છું તે મારા મનોજગતનો જ એક ભાગ બની રહે છે. દેખીતી રીતે તો, જે વિચાર બીજાના મનોજગતનો છે તેનો હું વિચાર કરતો હોઉં છું. અને મારા ચિત્તમાં વિચારની એ ક્રિયા એ રીતે ચાલે છે કે, જાણે મારા 'હું'નું અસ્તિત્વ જ ન હોય. પણ ના, આ જાતનો ખ્યાલ કોઈ રીતે કેળવી શકાય તેમ નથી. અને, કોઈ પણ વિચાર અંગે ચિંતન કરનાર કર્તા તો હોવો જોઈએ; એટલે, આ જે વિચાર પરાઈ વ્યક્તિનો છે છતાં મારી અંતર્ગત સ્થાન લે છે, તેનો મારા પોતાનાથી ભિન્ન પણ મારી અંદર જ કર્તા હોવો જોઈએ, એમ વિચાર કરતા મને એ ખ્યાલ વધુ ને વધુ અસ્વીકાર્ય લાગે છે. તો તો એમ જ બને કે, 'વાંચનની ક્રિયા' દ્વારા કૃતિનો વિચાર જાણે કે મારી અંદર જ પણ મારાથી ભિન્ન એવા કોઈ એક કર્તાની સ્થાપના કરે છે. જ્યારે જ્યારે હું વાંચન કરું છું ત્યારે ત્યારે મનોમન હું કોઈક 'હું'નો ઉચ્ચાર કરું છું, અને છતાં આ જે 'હું'નું ઉચ્ચારણ કરું છું તે મારો 'હું' હોતો નથી. નવલકથાના નાયકને ત્રીજા પુરુષનાં રૂપમાં રજૂ કરવામાં આવે છે તે પ્રસંગમા પણ આ સાચું હોય છે. અને જ્યા એવુ કોઈ પાત્ર ન હોય, માત્ર ચિંતનમનન કે એવું બીજું કશુંક વિધાન હોય, તે સંદર્ભે ય આ આટલું જ સાચું છે. કેમ કે, કશુંક પણ વિચારના રૂપમાં રજૂ કરવામાં આવે, ત્યાં એ વિચારનો કોઈક કર્તા હોવો જ જોઈએ, જેની સાથે તત્ક્ષણ પૂરતો ય મારી પોતાની જાતને ભૂલીને અને એનાથી અળગો થઈને હું તાદાત્મ્ય સાધી શકું. રેમ્બોએ કહેલું : Je est un autre. આ એક એવો બીજો 'હું' છે, જે મારા પુસ્તકના વાચન દરમ્યાન મારા પોતાના હુંનું સ્થાન લે છે, અને જ્યાં સુધી હું વાંચનમાં રોકાયેલો રહું છું ત્યાં સુધી એ 'હું' મારી અંતર્ગત પોતાનું સ્થાન જાળવી રાખશે. વાંચનની ક્રિયાનું રહસ્ય જ આ છે : બહિર્ગત એવા શબ્દો કલ્પનો અને વિચારોના સમુદાયને માટે ચિત્તમાં અવકાશ રચી આપવો, એટલું જ નહિ, બહારનો જે કોઈ કર્તા એ સમુદાયનું ઉચ્ચારણ કરે છે અને જે એ સર્વનો આશ્રય બની રહે છે, તેને પણ અંતરમાં સ્થાન આપવું.

આ ઘટનાનો ખુલાસો આપવાનું ખરેખર મુશ્કેલ છે; બલકે એનો ખ્યાલ બાંધવાનું પણ મુશ્કેલ છે. છતાં, એક વાર આ ઘટનાને તમે સ્વીકારી લો તો, બીજી રીતે જે બધું અકળ લાગતું હતું તેનું નિરાકરણ મળી જાય છે. કેમ

કે, મારા અંતરના ગહનતમ સ્તરે જે કર્તારૂપ સત્તા સંભવે છે, તેને સ્થાને બીજી એવી કર્તારૂપ સત્તાની સ્થાપના ન કરીએ ત્યાં સુધી, હું જે કંઈ વાંચું છું તેને આશ્ચર્ય થાય એટલી સાહજિકતાથી હું સમજી શકું છું, બલકે, તેની તીવ્રતમ અનુભૂતિ કરી શકું છું—એ ઘટનાનો ખુલાસો કઈ રીતે આપી શકું? મારે જે રીતે વાંચન કરવું જોઈએ તે રીતે હું વાંચન કરતો હોઉં, એટલે કે, કશીય કોઈ ગ્રંથિઓ વિના, મારી વિવેકશક્તિનું સ્વાતંત્ર્ય જાળવવાની જરીકે ઇચ્છા કર્યા વિના, અને કોઈ પણ વાચકને માટે આવશ્યક એવી પૂર્ણ પ્રતિબદ્ધતા કેળવીને વાંચતો હોઉં, ત્યારે મારું અર્થગ્રહણ એક અંતઃપ્રેરિત વ્યાપાર માત્ર હોય છે, અને જે કંઈ ભાવસંવેદન મારી સમક્ષ વ્યક્ત થતું આવે છે તેને ય હું સદ્ય અનુભવી રહું છું. બીજી રીતે કહીએ તો, જે પ્રકારના વસ્તુગ્રહણની અહીં વાત છે તે, કંઈ અજ્ઞાતમાંથી જ્ઞાત તરફ, અપરિચિતમાંથી પરિચિત તરફ, કે બહિર્ગતમાંથી અંતર્ગત તરફ ગતિ કરવાનો આ ક્રમ નથી. અહીં જે ઘટના બને છે તેમાં ચેતનાની ગહરાઈઓમાંથી માનસિક પદાર્થો સંપ્રજ્ઞતાના પ્રકાશમય ખંડમાં બહાર આવે છે. બીજી રીતે, આંતરવિરોધનો દોષ વ્હોર્યા વિના એમ કહી શકાએ કે, વાંચનની ક્રિયામાં કર્તા (આ સંદર્ભમાં કર્તા તે હું પોતે નહિ) દ્વારા જે વિચાર ચાલી રહ્યો હોવાનું હું માનું છું, તેને જે ક્રિયા દ્વારા હું સીધેસીધી ગ્રહણ કરી લેતો હોઉં છું તે, એમાં હું મારી, પોતાની જાતનું પ્રત્યક્ષીકરણ કરી રહ્યો હોઉં, તેના જેવી વરતાવ છે. વાચનની ક્રિયામાં ગમે તે પ્રકારના પરાયાપણાનો ભાવ મને અનુભવવાનો આવે, કર્તા તરીકેની મારી પ્રવૃત્તિ એમાં થંભી જતી નથી.

એટલે, વાંચન એક એવી ક્રિયા છે જેમાં કર્તારૂપ સત્તા—જેને હું અહીં 'હું' તરીકે ઓળખાવું છું તે-એવી રીતે રૂપાંતર પામે છે કે, ખરેખર મારા પોતાના 'હું' તરીકે એને ઓળખાવી શકું એવો એ રહ્યો હોતો નથી. મારો 'હું' અન્યને સમર્પિત થયો હોય છે. અને એ 'અન્ય કોઈક' મારી અંદર મારા સ્થાને રહીને વિચારે છે, સંવેદન અનુભવે છે, વેદના સહે છે અને ક્રિયા કરે છે. આ ઘટના અમુક હળવી શૈલીના સાહિત્યમાંથી જે એક કેફી અસર વરતાય છે, અને થ્રિલર્સ પ્રકારનાં પુસ્તકો વાંચતા 'આ પુસ્તકે મને બરોબર જકડી રાખ્યો હતો' એવો જે પ્રતિભાવ જન્મે છે-તેમાં સૌથી વધુ સરળ અને સ્પષ્ટ રૂપમાં પ્રત્યક્ષ થશે. એટલે, આપણે માટે એ વાત અગત્યની બની રહે છે કે વાંચનની ક્રિયા દરમ્યાન બીજું જે કોઈ મારી જાતનો કબજો લે છે તે કંઈ વિચારતત્ત્વની વસ્તુપરક ભૂમિકાઓથી જ નહિ-વાંચનની

ક્રિયામાં જન્મતા કલ્પનો સંવેદનો અને વિચારોની કોટિએ જ નહિ–પણ ઠેઠ કર્તા તરીકેની મારી આત્મનિષ્ઠ ભૂમિકાએથી એ કબજો લે છે.

વાંચનની ક્રિયામા હું તલ્લીન બન્યો હોઉં છુ ત્યારે, મારી કર્તા તરીકેની આત્મનિષ્ઠ ભૂમિકાએ બીજો કર્તા સ્થાન લે છે; અને એ બીજો કર્તા મારા પોતાના કર્તાને સ્થાને વિચાર કરવાની તેમ લાગણી અનુભવવાની ક્રિયા કરે છે. પણ, તો પછી શુ હું મારી પોતાની જાતને અંતરના કોઇ ખૂણામા સંકોચી લઇને અન્ય કર્તાને તાબે થઈ રહેવાની ઘટનાને મૂંગો મૂગો નિહાળી રહ્યો હોઉં છુ? એ ક્રિયામાં હું કોઈક રીતે રાહતની લાગણી અનુભવી રહ્યો હોઉં છુ, કે પછી કશીક બોજિલ વેદના વેઠી રહ્યો હોઉં છુ? એ કોઈ પણ રીતનો ભાવ હો, એ રંગભૂમિના કેન્દ્રમા અન્ય કોઈકે કબજો લીધો હોય જ છે. હવે મારી સામે જે પ્રશ્ન ઊભો થાય છે, જે મારી જાતને પૂછ્યા વિના રહી શકતો નથી, તે આ છે; મારી અંદર કેન્દ્રમાં સ્થાન લેનાર આ બીજો 'કર્તા' ખરેખર કોણ છે? મારા પોતાના સંવિતને પૂરેપૂરી વ્યાપી લેનાર આ ચૈતસિક સત્તા કોણ છે? જ્યારે વાચનની ક્રિયામા એને હું – 'હુ' તરીકે–ઓળખાવુ છુ, ત્યારે એ અન્ય 'હુ' ખરેખર છે કોણ?

આ પ્રશ્નનો એક તત્કાલ ઉત્તર મળી જાય છે; કદાચ, વધુ પડતો સરળ લાગે એવો એ ઉત્તર છે. હું જ્યારે કોઈ પુસ્તક વાચતો હોઉં છુ ત્યારે, મારી અંતર્ગત રહીને આ જે 'હુ' વિચારની પ્રવૃત્તિ ચલાવે છે, તે એ પુસ્તકના લેખકનો 'હુ' છે. જ્યારે હુ બોદલેર કે રેસિન વાંચું છું ત્યારે મારી અંતર્ગત રહીને બોદલેર કે રેસિન વિચાર ચલાવે છે, લાગણી અનુભવે છે, અને એ રીતે પોતાની જાતને તે ખુલ્લી મૂકે છે. એ રીતે પુસ્તક એ પુસ્તક માત્ર નથી; એ એક વિરલ સાધન છે, જે દ્વારા એનો કર્તા પોતાના વિચારો લાગણીઓ સ્વપ્નો અને જીવનપદ્ધતિ વિશેના ખ્યાલો જાળવી રાખી શકે છે. પોતાની અલગ વ્યક્તિતાને મૃત્યુથી બચાવી લેવાનું એ સાધન છે. વાંચન વિશેનું આ અર્થઘટન કંઈ ખોટું નથી. સામાન્ય રીતે સાહિત્યકૃતિનું ચરિત્રલક્ષી વિવરણ જેને કહીએ છીએ, તેને અહીં સમર્થન મળી જાય છે. હકીકતમાં, સાહિત્યકૃતિનો એકે એક શબ્દ એના નિર્માણ કરનાર સર્જકચેતનાથી અનુપ્રાણિત થઈ ચૂક્યો હોય છે. સર્જક જ્યારે આપણને એની કૃતિ વાંચવા પ્રેરી રહ્યો હોય છે ત્યારે, એવે

પોતે જે વિચાર કર્યો હોય કે જે લાગણીઓ અનુભવી હોય, તેનું સાદૃશ્ય આપણા ચિત્તમાં તે જગાડી આપે છે. એ રીતે સાહિત્યકૃતિનો મર્મ પામવો એટલે જ, જે કર્તાએ એ કૃતિ નિર્માણ કરી તેને આપણી આંતરચેતનામાં પોતાની રીતે વ્યક્ત થવાને અવકાશ આપવો. એમાંથી એમ પણ સૂચવાય કે કર્તાની ચરિત્રકથા કૃતિનો ખુલાસો આપી શકે નહિ, પણ કૃતિ કેટલીક વાર કર્તાની ચરિત્રકથા સમજવાની ક્ષમતા આપે.

પણ, ચરિત્રલક્ષી અર્થઘટન અમુક અંશે ખોટું હોય છે, અને તેથા ગેરરસ્તે દોરનારું પણ નીવડી શકે છે. અલબત્ત, સાહિત્યકારે રચેલા ગ્રંથો અને તેના અંગત જીવનના અનુભવો વચ્ચે ક્યાંક કશુંક સામ્ય રહ્યું હોય છે. તેના ગ્રંથોને એ રીતે તેના જીવનના અધૂરા અનુવાદો રૂપે લેખવી શકાય. અને, એથીય વિશેષ તો, એક જ કર્તાનાં બધાં પુસ્તકો વચ્ચે વધારે સાચું સામ્ય જોવા મળતું હોય છે. છતાં, એ પૈકીની કોઈ પણ એક કૃતિને અલગ કરીને હું વાંચતો હોઉં ત્યારે, એ કૃતિ મારી આંતરચેતનામાં એનું આગવું જીવન જીવી રહી હોય છે. એવી કૃતિના વાંચનમાં જે કર્તા મારી સમક્ષ પ્રગટ થાય છે તે, વ્યવહારજગતમાં છિન્નવિચ્છિન્ન અનુભવો કરનાર લેખક નહિ, કે એનાં સર્વ લખાણોમાંથી સઘન અને સુગ્રથિત રૂપમાં સમગ્ર અનુભવ પ્રગટ કરતો લેખક પણ નહિ; અને છતાં, કૃતિમાં જે વર્ચસ્ સ્થાપી રહે છે તે 'કર્તા' માત્ર કૃતિમાં જ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. એટલું ચોક્કસ કે, કૃતિના અર્થબોધ માટે કોઈ વિગત અનુપયોગી નહિ હોય. લેખકનું ચરિત્ર, ગ્રંથસૂચિ, વાચના, અને એ સિવાય વિવેચનલક્ષી એવી સામાન્ય રૂપની બીજી વિશાળ માહિતીની મને જરૂરિયાત વરતાય છે. છતાં, એ બધું ય જ્ઞાન કૃતિમાં વ્યક્ત થતી ચેતના જોડે તંતોતંત મળતું આવે એમ બનતું નથી. હકીકતમાં બોદલેર કે રેસિન વિશે મેં ગમે તેટલી જાણકારી મેળવી લીધી હોય, પ્રતિભાસંપન્ન એવા એ સર્જકોનું સાંનિધ્ય કેળવી હું ગમે તેટલો એમની નિકટ પહોંચ્યો હોઉં, મને એ વાતનું સ્મરણ રહે જ કે બોદલેર કે રેસિનની જે કોઈ વિશિષ્ટ કૃતિનું વાંચન મને તન્મય કરી મૂકે છે, તેના ગહન મર્મને પ્રકાશિત કરી આપવામાં, એની પૂર્ણ રૂપસિદ્ધિના બોધમાં, અને એ કૃતિને અનુપ્રાણિત કરનાર લેખકની સંવિદ્‌ને–કર્તાના 'હું'ને–પ્રકાશિત કરવામાં, એ જાતની બધી ય જાણકારી અપૂરતી જ નીવડવાની. એ ક્ષણે તો કૃતિ જોડે–માત્ર કૃતિ જોડે–તાદાત્મ્ય સાધીને મારે જીવવાનું છે, અને એ જ મારે માટે અગત્યનું છે. મારે માટે આ સિવાય ભાગ્યે જ બીજું કશું સંભવી શકે. કૃતિના વાંચનથી

મારા ચિત્તમાં વિશિષ્ટ રૂપનો અર્થ સંભવે છે, તેને સંભવતઃ કૃતિની બહાર રહેલા કોઈ પણ સંયોગો સાથે પૂરું સાદૃશ્ય હોઈ શકે નહિ. આ 'વસ્તુ' ખરેખર મારી પોતાની અંદર જ પડી હોય છે, એ માટે મારે કૃતિની બહાર એના કર્તાના ચરિત્રમાં કે એનાં બીજાં પુસ્તકોમાં શોધવા જવાની જરૂર નથી, બલકે, મારે મારું ધ્યાન પૂરેપૂરું એ કૃતિમાં જ ઠેરવવાનું રહે છે. આ કૃતિ પોતે જ મારી અંતર્ગત એવી સરહદરેખાઓ આંકી લે છે, જેને અનુરૂપ એ આત્મસંવિદ્ પોતાનું રૂપ પ્રગટ કરે છે. ખરેખર તો આ કૃતિ સ્વયં પ્રબળપણે મારી ચેતનામાં માનસિક સત્ત્વોની એક કતાર રચી દે છે, મારા અભ્યંતરમાં શબ્દોની એક જાળી રચી દે છે, અને તત્કાલ પૂરતુ તો એ જાળીની બહાર બીજા માનસિક પદાર્થો કે શબ્દો માટે એવો કોઈ અવકાશ પણ રહેવા પામતો નથી. છેવટે, એ કૃતિને મારી સંવિદ્ની સામગ્રીની વ્યાખ્યા કરવાનું અપૂરતું લાગે છે ત્યારે, મારી સંવિદ્નો એ કબજો લે છે, એને અંગીકાર કરે છે, અને એ રીતે એમાંથી એક એવા 'હું' (કર્તારૂપી સત્તા)નું નિર્માણ કરે છે, જે વિશિષ્ટ એવી એ કૃતિના મારા આખા ય વાચન દરમ્યાન અર્થબોધમાં પરમ ચાલકતત્ત્વ તરીકે કાર્ય કરે છે.

અને આમ, તત્કાલ પૂરતી તો પ્રસ્તુત કૃતિ દ્વારા મારા આખાય સંવિદ્ને વ્યાપી લેતી એક ચૈતસિક સત્તા નિર્માણ થાય છે. અને, વિશેષ તો, આ નવી નિર્માણ થયેલી ચૈતસિક સત્તા તે 'કર્તારૂપ' સત્તા છે, અને કૃતિમાં જે કંઈ અસ્તિત્વરૂપે છે તેની એ સાતત્યપૂર્ણ સંપ્રજ્ઞતા છે, અને કૃતિની અંતર્ગત રહીને એ પોતાને પ્રગટ કરે છે. જે કોઈ કૃતિ સમક્ષ મારી પોતાની ચેતનાને હું ખુલ્લી મૂકું છું, અને જેને હું મારી અંતર્ગત અસ્તિત્વમાં આવવા દઉં છું, એ દરેક આવી વિલક્ષણ દશાને પ્રાપ્ત કરે છે. એટલે આપણે નિઃશંક કહી શકીએ કે, વાંચનની ક્રિયામાં જ્યાં સુધી કૃતિ આ રીતે અનુપ્રાણિત થતી રહે છે ત્યાં સુધી, ભાવકની વ્યક્તિગત ચેતનાને તિરોભૂત કરીને એ કૃતિ એને સ્થાને એક વિશિષ્ટ રૂપની ચૈતસિક સત્તા નિર્માણ કરે છે. એમ કહી શકાય કે, એ રીતે પોતાને વિશે આત્મ-સભાન બની રહેવું એ ઘટના સ્વયં એક આત્મસંપ્રજ્ઞતા બની રહે છે અને *મારી અંદર એણે પોતે સર્જેલા પદાર્થોના કર્તા તરીકે એ સ્થાન લે છે.*

સાહિત્યકૃતિ મારી આંતરચેતનામાં એનું સ્વકીય જીવન પ્રાપ્ત કરે છે, એક રીતે, મારી આંતરચેતનામાં રહીને એ પોતાનું ચિંતન કરે છે, અને

પોતે પોતાનો અર્થ અર્પે છે.

સાહિત્યકૃતિ આમ વિલક્ષણ રીતે મારી ચેતનાનું સ્થાન લે, એ ઘટનાને હજુ વધારે ઝીણવટથી તપાસવાની રહે છે.

હવે, સાહિત્યકૃતિ જો મારી અભ્યંતર રહીને પોતાને વિશે ચિંતન કરે છે, તો પછી એનો અર્થ શું? આપણે એમ ઘટાવીશું કે મારી સ્વકીય ચેતનાના પૂર્ણ વિલોપન દરમ્યાન, મારી અભાન સ્થિતિનો લાભ લઈ, જેને વિશે વિચાર કરવાની મારી ક્ષમતા રહી નથી તે વિચાર કેળવવાને કોઈ બીજી ચિંતનશીલ સત્તા મારામાં વ્યાપી વળે છે? દેખીતું છે કે, આવું કંઈ બને નહિ. મારી ચેતના પર આ બીજી ચેતના (જે સાહિત્યકૃતિમાં નિહિત છે) કબજો મેળવે છે, તેનો અર્થ એમ નહિ કે હું મારી સ્વકીય ચેતનાથી થોડોક વંચિત થઈ ગયો હોઉં છું, બલકે, જે ક્ષણે હું કૃતિ વાંચવાનું શરૂ કરું છું તે ક્ષણથી જ હું તેને અધીન બન્યો હોઉં એ રીતે બધું ચાલે છે. કૃતિના હાર્દમાં જેની સંપ્રજ્ઞ કર્તા તરીકે મેં સ્થાપના કરી છે અને જેની વ્યાખ્યા કરવાના મેં પ્રયત્નો કર્યા છે એ સંપ્રજ્ઞ સત્તા જોડે મારી સંવિદ્‌નો યોગ કરી હું એમાં સહભાગી બનું છું. 'તે' (કૃતિમાં નિહિત રહેલી સંવિદ્) -અને હું-અમે બંને-સાધારણ રૂપની સંવિદ્ પ્રાપ્ત કરવા પ્રયત્નો કરીએ છીએ. એ અંગે એટલું તો ચોક્કસ કે સાધારણ સંવિ ના દિશામાં અમે બે જે ભાગ ભજવી રહ્યા હોઈએ છીએ તે એક-સરખો મહત્ત્વનો હોતો નથી. કૃતિની સંવિદ્ વધુ સક્રિય અને ક્ષમતાયુક્ત હોય છે. એટલે એ અગ્રસ્થાને રહે છે. સ્પષ્ટપણે એને પોતાના આગવા વિશ્વ જોડે એના પોતીકા કહી શકાય તેવા પદાર્થો જોડે સંબંધ રહ્યો હોય છે. આથી ઊલટું, (કૃતિમાં નિહિત રહેલી) સંવિદ્ જે કંઈ વિશે સંપ્રજ્ઞતા દાખવે છે તે વિશે મારી સંવિદ્ તેટલી જ માત્રામાં સંપ્રજ્ઞ બનતી છતાં, મારી અંતર્ગત જે કંઈ બની રહ્યું હોય છે તેની કેવળ નિષ્ક્રિયભાવે નોંધ લેવા જેવી ગૌણ પ્રવૃત્તિ જ કરે છે. કૃતિની સંવિદ્ જે લાગણી વ્યક્ત કરે છે અને મારી અંદર હું એ લાગણી અનુભવી રહું, એ બે વચ્ચે કંઈક વિલંબન રહી જ જાય છે. કંઈક વિલક્ષણ રૂપની અલગતા રહી જ જાય છે. અર્થાત્ વિલંબની એક ધૂંધળી સભાનતા રહી જ જાય છે. કૃતિએ પહેલાં પોતાને વિશે વિચાર્યું હોય અને પછી એનો બોધ કરાવ્યો હોય એવો ભાવ મનમાં રહી જાય. એ રીતે વાચનની ક્રિયામાં, વારંવાર. પ્રસ્તુત

ક્રિયા એની સાથે મારા નિસ્બતની છે અને નથી એવી રીતે પ્રત્યક્ષ કર્યાનું લાગ્યા કરે છે. મારા અંતરમાં આ વસ્તુ અમુક આશ્ચર્યની લાગણી જગાડે છે. મારી અંતર્ગત એક એવી ચૈતસિક સત્તા ઉદ્‌ભવે છે જે મારી નથી પણ એ જાણે કે મારી જ હોય એવી હું એની અનુભૂતિ કરું છું અને મારી ચેતના એથી વિસ્મિત થઈ ઊઠે છે.

હકીકતમાં આ વિસ્મિત ચેતના તે જ વિવેચકની ચેતના છે. બીજી વ્યક્તિની ચેતનામાં જે કંઈ ઘટના બને છે તેને પોતાની અંતર્ગત બનતી ઘટના લેખે પ્રત્યક્ષ કરવાને જે મુક્ત છે એવી સત્તા વિશેની એ સંપ્રજ્ઞતા છે. વિવેચકની આ ચેતના કૃતિસંવિદ્‌ના બોધમાં સંભવતા અમુક વિલંબન વિશે સભાન પણ હોય છે. (કૃતિના) એ સંવિદ્ જોડે એને અમુક અંશે તાદાત્મ્યનો ભાવ જન્મે પણ. અલગતાની સભાનતાયે ટકી રહે જ છે. અને કૃતિમાં વ્યક્ત થતા જે ચિત્તની સમીક્ષા કરવા માગે છે તેમાં વિવેચકની ચેતના પૂર્ણાંગે લુપ્ત થઈ જતી નથી. જેક રિવિયરના અંશરૂપ અને સંશયગ્રસ્ત વિવેચનથી લઈ ચાર્લ્સ દ બોસના ઉદ્રેકભર્યા ઊંફરા ચર્ણે ગતિ કરનારું વિજયી અંદાજવાળું વિવેચન—એમ વિવેચનની પ્રવૃત્તિ, સૂક્ષ્મ સ્તર ભેદ દાખવતા એક વિશાળ ક્ષેત્રને વ્યાપી લે છે, અને તે અધ્યયન કરવા જેવી વસ્તુ છે. હવે હું એ જ દિશામાં વિચાર કરવા પ્રવૃત્ત થાઉં છું. ફ્રેન્ચ સાહિત્યમાં કૃતિ જોડે વિવેચકોના પૂર્ણ તાદાત્મ્યથી આરંભી સાવ તાટસ્થ્યની ભૂમિકા સુધીનાં વિવેચનોનાં ભિન્ન ભિન્ન રૂપો શોધીને, વિવેચન કરનાર 'કર્તા' અને તેનો વિવેચ્ય 'પદાર્થ'—એ બે વચ્ચેના સંબંધોમાં કેટકેટલી કોટિઓ રહી છે તે વિશે, મને આશા છે કે, હું સારી રીતે ખ્યાલ આપી શકીશ.

હવે હું પ્રથમ દૃષ્ટાંત લઉં. આ જે વિવેચકની હું પ્રથમ વાત કરવા માગું છું તે દૃષ્ટાંતમાં એવું જોવા મળે છે કે, બે સંવિદોનું સંયોજન એમાં ભાગ્યે જ અભિપ્રેત હોય છે. જે પદાર્થ ગુહ્ય રહ્યો છે તે તરફ (વિવેચકના) સંશયગ્રસ્ત ચિત્તની હિલચાલ માત્ર એમાં વરતાય છે. એ સંવિદોનું જ્યારે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય સધાયું હોય, ત્યારે બંને પરસ્પરને પોતામા પ્રતિબિંબિત થતાં નિહાળી રહે છે. પણ આ દૃષ્ટાંતમાં વિવેચકની સંપ્રજ્ઞતા ચરમ કોટીએ પહોંચી હોય ત્યારે પણ, જે વાસ્તવિકતા હમેશ માટે પ્રચ્છન્ન રહી છે તેની બહુ બહુ તો નિકટ એ આવી શકે, એથી વિશેષ એની ગતિ નથી. આ જાતની ખોજમાં, જે કંઈ ઉપકરણો તેને સહજ રીતે

ઉપલબ્ધ બન્યાં હોય, તેટલાંનો જ તે ઉપયોગ કરે છે; અને, હકીકતમાં, તેનાં એ ઉપકરણો તે તેની ઇન્દ્રિયબોધક્ષમતા જ છે. પાંચ ઈંદ્રિયોમાં ચક્ષુ સૌથી વધુ સચેત એવી ઇન્દ્રિય છે. અનન્ય એવી આ પરિસ્થિતિમાં, મૂળભૂત રીતે અપારદર્શી એવી સત્તાની સામે, તે ઉપર ઊઠે છે. એટલે, વિવેચકની ચેતનાઓ, કૃતિની સપાટીઓનો સ્પર્શબોધ કરીને, એને એના પદાર્થથી વિચ્છિન્ન કરનાર ભૌતિક વિશ્વમાં ફંફોસીને ચલાવેલી ખોજ દ્વારા, સાવ સંશયગ્રસ્ત દશામાં પોતાના લક્ષ્યસ્થાને પહોંચવાનું રહે. વિવેચકનું સંવિદ્ આ રીતે સમભાવ કેળવવા સમર્થ પ્રયત્ને આરંભે છે, અને શક્ય તેટલું નીચલા સ્તરે ઊતરે છે. અહીં જ્યાં વિફળતાની સંભાવના વરતાય છે ત્યાં પણ અન્યના સંવિદ્‌ની ખોજમાં થોડીક પ્રગતિ સાધી હોવાનું સમજાય અને છતાં, આ આખો ઉપક્રમ નિષ્ફળ રહેવા જ સર્જાયેલો છે. કોઈ પણ સમજી શકે કે, આ કમભાગી વિવેચક એવી દશામાં મુકાયો છે જ્યાંથી એક વાચક તરીકેની પોતાની ભૂમિકા તે કદીય સારી રીતે ભજવી ન શકે. કૃતિના સંવિદ્ સામે તે અથડાય છે, ગૂંચવાય છે; ભાષાના જે મર્મો સરળ રીતે તે કદી ઉકેલી શકવાનો નથી, તેને લગતા બેહૂદા પ્રશ્નો તે ઊભા કરે છે; અથવા, ભાષાનું હાર્દ પામવાના પ્રયત્નમાં તે જે યુક્તિ અજમાવી રહ્યો છે, તે તેને કૃતિના માત્ર આંશિક બોધની ક્ષમતા અર્પે છે.

જેક રિવિયર આ કોટિનો વિવેચક છે.

પણ આ જાતની નિષ્ફળતા જ અનુગામી વિવેચકને સાહિત્યકૃતિનું વાંચન વધુ ફળપ્રદ નીવડે તેવી કોઈક પદ્ધતિ તરફ દોરી જશે. રિવિયર માટે તેમ તેના આ અનુગામી વિવેચક માટે, આખો ય ઉપક્રમ, કૃતિને એના સૌથી પ્રાથમિક સ્તરેથી તાદાત્મ્ય કેળવીને પામવાના પ્રયત્ન સાથે, આરંભાય છે. પણ, સૌથી પ્રાથમિક કોટિના એવા આ સ્તરેથી જ એક ચિત્તનો બીજા ચિત્ત સુધી પ્રવાહ વહે છે; અને, વિવેચકે એને જ અનુસરવાનું રહે છે. એટલે આ દૃષ્ટાંતમાં વિવેચક માટે, કૃતિ જોડે તાદાત્મ્ય અનુભવવું એટલે જ કૃતિના એકના એક અનુભવમાંથી ફરીથી પસાર થવું, અને એનો આરંભ જ કૃતિના સૌથી પ્રાથમિક સ્તરેથી થયો હોય. (સાહિત્યની) કૃતિની ચેતનાનો જે પ્રથમ અવબોધ થાય છે અને એમાં જે સમૃદ્ધ વ્યંજનાઓ અને રહસ્યોનો ભાવ પકડાય છે, તેને વિવેચક ધૂંધળા સ્વરૂપના વિચારો, સંવેદનો, લાગણીઓ, કલ્પનો અને પૂર્વચૈતસિક જીવનનાં વળગણોના પ્રાથમિક સ્તરેથી પોતાની

આંતરચેતનામાં ફરીથી અનુભવવા પામે છે. પણ, જે ચૈતસિક વિસ્તારની ઓળખ આપવાનું મુશ્કેલ છે ત્યાં સમર્થ 'સહાયકો' વિના આવું અનુકરણ શકય બનતું નથી. આ 'સહાયક' સાધન તે ભાષા છે. ભાષા દ્વારા જે નિર્માણ થયું ન હોય, ભાષાની અંતર્ગત જે ઉપલબ્ધ બન્યું ન હોય અને ભાષામાં જે મૂર્ત રૂપ પામ્યું ન હોય–એવા કોઈ પણ તત્ત્વ જોડે વિવેચકનું તાદાત્મ્ય સંભવી શકતું નથી. અન્યના ચિત્તમાં ગહનતમ સ્તરે આચ્છાદિત રહેલા ચૈતસિક જીવનને, શબ્દોની–જે એ ચૈતસિક જીવનના સાદશ્યરૂપોની એક આખી શ્રેણી રચે છે તેની, મધ્યસ્થી વિના બીજામાં સંક્રમિત કરવાનું શકય બન્યું ન હોત. અહીં, આ જે વિવેચનની હું વાત કરી રહ્યો છું, તેમાં બનતી ઘટનાના વર્ણન અર્થે સામાન્ય રીતે 'સિગ્નિફાયર' અને 'સિગ્નિફાયડ' એવી જે ભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે તે મને સમાધાનકારક લાગતી નથી. કેમકે, વિવેચકની ભાષા સાહિત્યકૃતિની ભાષાનું 'સૂચન કરે છે'–એમ કહેવાથી શો અર્થ સમજીશું ? અહીં ભાષાપ્રયોગોમા કેવળ સમીકરણ નથી, સાદશ્ય નથી. કૃતિમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાએ ખરેખર તો પુનઃસર્જનની સાચી ક્ષમતા પ્રાપ્ત કરી છે; એના શબ્દોને ઘનતા અને ભૌતિકતા પ્રાપ્ત થઈ છે, એને ત્રીજું આતરિક પરિમાણ મળ્યું છે; એ કારણે તો ઐન્દ્રિયિક અનુભૂતિનું પુનર્નિર્માણ શકય બન્યું છે; અને, વ્યંજનાસભર શબ્દોની ગૂંથણીમાં એક એવી ક્ષમતા પ્રાપ્ત થઈ છે, જેથી એનાં મૂળનાં ચૈતસિક રૂપો ફરીથી આકાર પામી શકે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો, વિવેચકની ભાષા, અહીં કૃતિના સર્જકે પ્રત્યક્ષ કરેલા વિશ્વને, એનાં ભૌતિક રૂપોનું અનુકરણ કરીને પામવામાં પ્રવૃત્ત થઈ છે. વિચિત્ર લાગે એવી વાત તો એ છે કે, આ જાતના અનુકરણવાદી વિવેચનની ભાષા કૃતિના મૂળ સર્જકની ભાષા કરતાં વધુ મૂર્ત અને વધુ સ્પર્શક્ષમ બની રહે છે: કવિની પોતાની કાવ્યરચના કરતાં ય વિવેચકની 'કવિતા' વધુ 'કાવ્યમય' બની રહેતી હોય છે. આ અનુકરણ બિલકુલ વફાદારીથી કરવામાં આવ્યું હોય, અને સંભાનપણે એમા કોઈ રીતે અત્યુકિત પણ થવા પામી હોય, છતાં વિવેચનનું એ લખાણ એવું નિસ્તેજ અને નિઃસત્ત્વ ન હોય, સર્જનાત્મક કૃતિના રંગરાગ ધરાવવાનું વલણ એમા નહિ હોય, અને છતા તે જે પદાર્થને પામવા ચાહે છે તે જેટલે અંશે ભૌતિક દ્રવ્યમા પુરાયેલો હોય, પ્રગાઢપણે ગૂંચાયેલો હોય, તેટલે અંશે જ તે તેનું ગ્રહણ કરી શકે છે. એટલે, આ જાતનું વિવેચન સર્વ વિચારોના મહત્ત્વપૂર્ણ એવા નિમ્નસ્તરનું પ્રશસ્ય એવું સાદશ્ય રચી આપે છે, પણ વિચારતત્ત્વને પોતાને ઉપલબ્ધ કરવામાં અને તેને અભિ-

વ્યક્ત કરવામાં અસમર્થ નીવડે છે. આ વિવેચન, ખરેખર, તો પોતે જે ભાષા પ્રયોજે છે તે દ્વારા સહાય મેળવે છે, તો અવરોધ પણ પામે છેઃ સહાય એ રીતે મેળવે છે કે કૃતિના ઐન્દ્રિયિક કોટિના જીવનને—એના સાવ આદિમ રૂપમાં, આત્મતત્ત્વ અને વસ્તુગત સત્તા જેવા ભેદ કરીને જોવાનું જ્યાં લગભગ અશક્ય છે ત્યાં—એના આદિમ રૂપમાં વ્યક્ત કરવાનો ભાષા અવકાશ અર્પે છે; અને અવરોધ એ રીતે ઊભો થાય છે કે, ઘનીભૂત અને અપારદર્શી બની ગયેલી ભાષા પોતે પોતાના વિશ્લેષણને અધીન બનતી નથી; અને, એ જે આત્મલક્ષિતા (કર્તારૂપ સત્તા)ને જગાડે છે અને ચર્ચવવા ચાહે છે, તે જાણે કે એના પદાર્થોની વસ્તુપરક સત્તામાં હંમેશ માટે ખૂંપી ગઈ છે. એટલે, વિવેચનની પ્રવૃત્તિ, આ દૃષ્ટાંતમાં પણ, એની કેટલીક નોંધપાત્ર સિદ્ધિઓ છતાં કોઈક રીતે ઊણી રહી જાય છે. પદાર્થોની સત્તા જોડેનું તાદાત્મ્ય એમાં ઘણી સારી રીતે સધાયું હોય છે; એથી ઊલટું, આત્મલક્ષિતા (કર્તા રૂપ સત્તા)ની જોડેનું તાદાત્મ્ય એમાં ભાગ્યે જ નિર્દેશાયું હોય છે.

તો, આ છે જ્યાં પિયર રિચાર્ડની વિવેચનરીતિ.

આત્યંતિક દૃષ્ટાંતોમાં કૃતિના 'કર્તૃત્વ'નો લોપ કરવા ચાહતું આ વિવેચન કૃતિમાંથી અમુક ઘનીભૂત સત્તા એટલે કે વસ્તુની ભૌતિકતાને જ જાણે કે ગાળી કાઢવા ચાહે છે.

પણ આથી સાવ ઊલટી ભૂમિકાએ જે વિવેચન કૃતિમાંના પદાર્થોને બાદ કરીને કેવળ આત્મલક્ષી તત્ત્વ (કર્તારૂપ સંવિદ્)ને જ તારવી લેવા ચાહે છે — તેની વળી ઉપયોગિતા ક્યાં રહી ?

આવા વિવેચનનો ખ્યાલ બાંધવાને માટે સામે છેડે જઈ ઊભવું જોઈએ. વિવેચનની એવી એક ભાષાની હું કલ્પના કરું છું જે સાહિત્યકૃતિની ભાષામાં રજૂ થતી મૂર્તતાને સભાનપણે લોપી દેવા મથે છે. આ જાતના વિવેચનમાં એકેએક પંક્તિ, એકેએક વાક્ય, એકેએક મેટાફર, એકેએક શબ્દ—એ સર્વનો ઉદ્દેશ તો કૃતિમાં પ્રતિબિંબિત થતાં વાસ્તવિક જગતનાં મૂર્ત રૂપોને અમૂર્તતા સિદ્ધ કરી લગભગ શૂન્યતાની કોટિએ પહોંચાડવાનો છે. હવે, વાણી રૂપે વિભાવિત થતું સાહિત્ય જો સ્વરૂપથી એક વાસ્તવિકતાનું કેવળ અવાસ્તવિક એવું રૂપાંતર હોય, તો તો વિવેચનની ક્રિયામાં વળી એ

અવાસ્તવિકતાથી ય દૂરની એવી અવાસ્તવિકતાનુ નિર્માણ થશે, અને મૂળભૂત એવી જે સત્તા છે તેનુ ભાષા દ્વારા બેવડુ અવાસ્તવીકરણ ઊભુ થશે માનવચિત્ત, આ રીતે, જે કઈ સત્તારૂ । છે તે, અને એને વિશેનો વિચાર એ બે વચ્ચે સૌથી મોટુ અતર ઊભુ કરી દે છે. આ પ્રકારની દૂરતા જન્મવાથી, અને એને પરિણામે દરેક પદાર્થનુ પદાર્થપણુ લગભગ તિરોભૂત બની જતુ હોવાથી, વિવેચનના આ પ્રકારના લખાણમા જે કોટિનુ વિશ્વ રજૂ થાય છે, ત ઇંદ્રિયગોચર વિશ્વના જેવુ મૂર્ત નહિ, કે સાહિત્યકૃતિમા ઝીલાતી તેની યથાતથ છબી જેવુ ય નહિ, પણ એક કઠોર બૌદ્ધિક ચિતનની પ્રક્રિયામાથી સભવતુ એક સ્ફટિકઘન આકૃતિ જેવુ વિશ્વ છે. આ વિવેચન સાહિત્યકૃતિનુ યથાતથ અનુકરણ કરનારુ' નથી, સાહિત્યના બધા જ આવિર્ભાવો આવી બૌદ્ધિક પ્રક્રિયાને પરિણામે એક સરખા નગણ્ય બની રહે છે. ટૂકમા, પ્રશ્ન એટલો કે સાહિત્યકૃતિને આ રીતે, તિરોભૂત કરવાની વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં અતે ખરેખર કેટલુ શેષ રહે છે ? ના, કશુ ય નહિ, સિવાય કે, એક 'સપ્રજ્ઞતા' માત્ર, જે કશાય અવરોધ વિના શૂન્યાકાર એવા 'માનસિક પદાર્થો'નો નિરતર મુકાબલો કરી રહી હોય છે, અને, બીજી શેષ રહે છે કેવળ પારદર્શી ભાષા, જે બધાય પદાર્થોને એક સરખી નિર્મળી ચમકથી આવરી લે છે-'બરફના પારદર્શી ચોસલા નીચે દેખાતાં પાંદડા'-જેવી એ ભાષા અનન ગણી દૂરની વરતાય છે. અહી વિવેચનની ભાષા, જ્યાં પિયર રિચાર્ડ્ઝના વિવેચનમા ભાષાએ જે જાતનું કામ આપ્યુ તેથી, સાવ ઊલટી જાતનુ કામ કરે છે. સાહિત્યની કૃતિ દ્વારા જે ચૈતસિક વિશ્વ પ્રગટ થાય છે, તેની જોડે વિવેચનવિચારનુ તાદાત્મ્ય એમા સધાય છે. પણ, એ કાર્ય તે કૃતિને ભોગે કરે છે. કોઈ પણ પદાર્થથી વિચ્છિન્ન એવી એક ચેતના – 'અતિવિવેચનપટુ ચેતના' – જે ક્યાક શૂન્યમા એકાકી બનીને કામ કરી રહી છે – તેના શાસન નીચે બધા જ પદાર્થો છેવટ સયોજાય છે ખરા.

તો, આ પ્રકારનુ આત્યતિક – વિવેચન એ મોરિસ બ્લેન્શોના વિવેચન વિભાવને રજૂ કરે છે એમ સ્પષ્ટ કરવાની અહી કોઈ જરૂર છે ખરી ?

રિચર્ડ્ઝ અને બ્લેન્શોના વિવેચનની તુલના મને અહીં ઉપયોગી જણાઈ છે. આ બે વિવેચકોને પરસ્પરની સામે મૂકીને વિચારતા મને એમ સમજાય છે કે, વિવેચનના કાર્ય માટે વિવેચક ભાષાનુ જે ઓજાર પસદ કર છે, તે

કર્યાં તો તેને પ્રસ્તુત કૃતિની વધુ નિકટ આણે છે, કે એનાથી અનંતગણો દૂર ધકેલી દે છે. તે જો ચાહે તો પ્રસ્તુત કૃતિને લગભગ મૂળ રૂપમાં પામી શકે. તેણે માત્ર પોતાની ભાષા દ્વારા કૃતિનાં ઇંદ્રિયગોચર વસ્તુરૂપોનું યથાતથ અનુકરણ કરવાનું રહે. અથવા, જેમાં 'કર્તા' અને 'પદાર્થ' વચ્ચે અપારદર્શી એવો કોઈ પરદો ન હોય તેવા, કેવળ નિર્મળી દ્યુતિ શી, સ્ફટિકઘન ભાષા યોજવાની રહે. જે 'કર્તા'ને પક્ષે જ્ઞાનના વ્યાપારનો ઉત્કર્ષ સાધી આપે છે, તે સાથે જ એ પદાર્થ કર્તાથી અનંત ગણો દૂર છે એવી સભાનતાને સંકોરી આપતાં લક્ષણોને પણ તે ભારપૂર્વક ઉપસાવી આપે. પહેલા દૃષ્ટાંતનું વિવેચન, પ્રસ્તુત કૃતિ જોડે વિશેષ રીતે સંડોવાયેલું હોય છે, પણ એમાં અલ્પતમ વિશદતાય ખોવાઈ જાય એવું જોખમ રહ્યું હોય છે. બીજા દૃષ્ટાંતનું વિવેચન પ્રસ્તુત કૃતિથી એકદમ અળગું થઈ ચૂક્યું હોય છે: જે રીતે એમાં આત્યંતિક વિશદતા સધાઈ હોય છે, તેમાં કૃતિ જોડેનું તાદાત્મ્ય નહિ, વિચ્છેદ જ સૂચવાય છે.

આ રીતે વિવેચન બે શક્યતાઓ વચ્ચે ઝોલા ખાતું રહે છે : જ્યાં કૃતિ જોડે એકતા સધાઈ હોય, ત્યાં તેનું ગ્રહણ અશક્ય બની જાય છે, અને જ્યાં ગ્રહણ કરવા જઈએ છીએ ત્યાં કૃતિ જોડેની એકતા તૂટી જાય છે. જે કૃતિનું હું વાંચન કરી રહ્યો હોઉં છું તેની જોડે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય સધાતાં હું માત્ર મારી પોતાની જાત વિશે જ નહિ, કૃતિમાં જે અન્ય કર્તાનું સંવિદ્ જીવી રહ્યું છે તે વિશેની સભાનતા હું ખોઈ બેસું છું. કૃતિની અતિ નિકટ હોવાને કારણે એ મારી દૃષ્ટિને રૂંધી રહે છે, પણ, બીજા પ્રસંગમાં એમ બનશે કે જે કૃતિનો હું વિચાર કરી રહ્યો હોઉં તેથી એટલો અળગો બની જાઉં કે, આ દૂરતાને કારણે મારા વિચાર એક એવી કોટિની સત્તા ઠરે છે, જેની સાથે કદીયે કોઈ પણ રીતે હું સંબંધ સ્થાપી શકું નહિ. બંને ય પ્રસંગોમાં મારી વાચનની ક્રિયાએ મને મારા અહંભાવથી અળગો કર્યો છે. બીજાના વિચાર મારા ચિત્તમાં સ્થાન લે છે, કે એનો કબજો લઈ લે છે. પણ પહેલા દૃષ્ટાંતમાં એ પરાયા વિશ્વમાં હું મારી જાતને ખોઈ બેસું છું, જ્યારે બીજામાં હું અંતર પાડું છું. પણ એ રીતે કૃતિ જોડે તાદાત્મ્ય સાધવાનો નિષેધ થઈ જાય છે. એટલે, કૃતિ જોડેનું પૂર્ણ તાદાત્મ્ય અને પૂર્ણ વિચ્છેદ–એ બંને વસ્તુઓ, સંપૂર્ણ વિવેચનકાર્યને અનુલક્ષીને વિચારતાં, મને એક સરખી અનિષ્ટ લાગે છે. અને, આ સંપૂર્ણ વિવેચનકાર્ય એટલે જ વાચન માટે લીધેલી કૃતિ અને મારી વચ્ચે, વાચનની ક્રિયા અને ભાષાના

માધ્યમ દ્વારા, પરસ્પરને સંદર્પક નીવડે એવા ગૂઢ રહસ્યસભર આંતર-સંબંધોની જે સ્થાપના થાય છે, તેનો તાગ લેવાની પ્રવૃત્તિ.

કૃતિ જોડેનું તાદાત્મ્ય અને તેની સાથેનો વિચ્છેદ એ બંને સ્થિતિ જો ઘણી હાનિકારક છે, તો અમુક રીતે એ બંનેનું મહત્ત્વ ય છે. ઐન્દ્રિયિક રૂપ ધરતો વિચાર સીધો જ કૃતિના હાર્દમાં દોરી જાય છે, અને એની અંતર્ગત રહેલી સંવિદ્ જોડે ઐક્ય સાધવાને ક્ષમતા અર્પે છે; જ્યારે વિશદતમ્ એવો વિચાર કૃતિના પદાર્થોને સર્વોત્તમ કોટિએ બુદ્ધિગ્રાહ્ય બનાવી શકે છે. અહીં બે ભિન્ન સ્વરૂપની અંતરદષ્ટિઓ કામ કરી રહી છે અને એ બંને પરસ્પરથી અલગ એવી ઘટનાઓ છે; એકમાં ઇંદ્રિયોના માધ્યમ દ્વારા તો બીજામાં વિચારશીલ સંવિદ્ દ્વારા, કૃતિના હાર્દમાં પ્રવેશ થાય છે. વિવેચનની આ બે ભિન્ન પ્રવૃત્તિઓનાં સ્વરૂપોને એકબીજાના વિરોધમાં ન મૂકીએ, અને એ બંનેને એક સાથે પ્રયોજવાનું શક્ય નથી એમ સ્વીકારીએ, તો બંનેના પરસ્પરના સહયોગ અને વિનિમય દ્વારા કોઈ વિશેષ રૂપની પ્રવૃત્તિ સંભવી શકે કે કેમ, એવો એક પ્રશ્ન મારા અંતરમાં અચરજ સાથે ઊઠયા કરે છે.

તો, આજે જ્યાં સ્તારોબિન્સ્કી વિવેચનની જે પદ્ધતિ ઉપયોગમાં લઈ રહ્યા છે, તે કદાચ આપણને ઇષ્ટ એવી પદ્ધતિ નથી ? દાખલા તરીકે તેમના વિવેચનકાર્યને મોરિસ બ્લેન્શો જોડે સાંકળી આપી શકાય, એવા અનેક અંશો તેમના વિવેચનમાં મળી આવે, બ્લેન્શોની જેમ, તેમનું વિવેચન પણ અસામાન્ય વિશદતા અને દૂરતાનું તીવ્ર ભાન જગાડે છે. અને છતાં, તેમનામાં જે એક નિરાશાવાદી વલણ ટવરૂપ બની ગયું છે તેમાં તેઓ પરવશ બનીને બંધાઈ રહેતા નથી. બલકે, એક પ્રકારનો આશાવાદ તેમનામાં જોઈ શકાશે; કયારેક પ્રસન્નતાની મુદ્રા પ્રગટાવતો આદર્શવાદ પણ જોવા મળશે. સ્તારોબિન્સ્કીની પ્રજ્ઞા આ બાબતમાં રુસોની પ્રજ્ઞાને મળતી આવે છે : પ્રકૃતિનાં એકે એક સત્ત્વ આનંદ સમાધિની ઉત્કટ ક્ષણોમાં પરસ્પરને સમજી શકે તેટલાં પરસ્પર અર્થે પારદર્શી બની રહ્યાં હોય, એવી ઉત્કટ ઝંખના તે ધરાવે છે. તો આ દૃષ્ટિકોણથી જોતાં, લોકપર્વની ઉજવણી એ શું વિવેચનનો આદર્શ ન બની શકે ? આવી ઉજવણીમાં પ્રાણોલ્લાસની એક એવી ક્ષણ આવે છે, જ્યારે એમાં ભાગ લેનારાં સૌ કોઈ હૃદયની સંવાદિતા સાધી પરસ્પર વિનિમય સાધવા સમર્થ બને છે, અને સૌનાં

અંતર કિતાબનાં પૃષ્ઠોની જેમ ખુલ્લાં થઈ જાય છે. વાચનની ક્રિયામાં કંઈક નાના પાયા પર શું આવી જ ઘટના બનતી નથી હોતી ? એમાં વ્યક્તિની આંતરચેતના પ્રગટ થઈ જતી નથી શું ? અને આ રીતે ઉઘાડેલા અંતર સમક્ષ બીજી વ્યક્તિનું અંતર જાદુઈ પ્રભાવ પાથરતું નથી હોતું ? સ્તરોબિન્સ્કિના વિવેચનની વાત કરું તો એમાં વારંવાર સંગીતના કાર્યક્રમમાં સુલભ એવો કોઈ વિશદ લય–અને વસ્તુગ્રહણનો વિશુદ્ધ આનંદ–નથી અનુભવવા મળતો ? અને, કૃતિમાં અન્તર્હિત રહેલી પ્રજ્ઞા, અને કૃતિનું ગ્રહણ કરતી પ્રજ્ઞા, એ બે વચ્ચે કોઈ પૂર્ણ સંવાદિતાનો બોધ નથી થતો ?

સંવાદિતાની આવી ક્ષણોમાં હવે કશું ય કંઈ–બહારનું કે અંદરનું–અલગ સત્તાઓ સંભવતું નથી. બ્લેન્શોની માન્યતાથી બિલકુલ વિરોધી એવી આ વાત છે : પૂર્ણ વિશદતાનું નિર્માણ કરવા જતાં કૃતિ જોડે વિચ્છેદ થાય જ એવું નથી. બલકે, સ્તારોબિન્સ્કીમાં સર્વ કંઈ પૂર્ણ સંવાદી રૂપે દેખાય છે. એમાં સર્વત્ર આનંદનો પ્રસાર અનુભવાય છે. વસ્તુનું ગ્રહણ કર્યાનો અને વસ્તુ સ્વયંને જાણે કે ગ્રહણ પામ્યાનો એ આનંદ છે. વળી, આ પ્રકારનો આનંદ ગમે તેટલો બૌદ્ધિક સ્વરૂપનો હોય, તો પણ એ કેવળ બુદ્ધિજન્ય આનંદ નથી. સર્જક અને વિવેચકની વચ્ચે આ સ્તરે જે સંબંધ બંધાય છે, તે કેવળ બૌદ્ધિક કોટિનો હોતો નથી: બે મૂર્તિમંત સત્તાઓ વચ્ચેનો એ સંબંધ હોય છે. અને, વિલક્ષણ રૂપની એની ભૌતિકતા એના અવબોધમાં વિઘ્નરૂપ નથી બનતી. આ તો સંપૂર્તિરૂપ સંકેતોની એક સંકુલ રચના છે – એક ભાષાસાદૃશતા છે–જેનો અર્થ ઉકેલવાનો છે. અને એ રીતે પરસ્પરના ગ્રહણવ્યાપારને એ ઉત્કટ બનાવે છે. સ્તારોબિન્સ્કી, આમ, એક વિવેચક તરીકે અને દાક્તર તરીકે ય – 'દેહ'ની તપાસ કરે છે; અને, 'ચિત્ત'નું રહસ્ય ઉકેલવાની પ્રવૃત્તિ તેની જોડે સંકળાયેલી છે. બંને પ્રવૃત્તિનો સમાન સ્વરૂપની નથી જ; તેમ, બંનેયની બાબતમાં બુદ્ધિને માનવવિદ્યાના એક જ ક્ષેત્રમાં પ્રયોજવાનો પણ એ પ્રશ્ન નથી. પણ, જે વિવેચક આ જાતની પ્રવૃત્તિ ચલાવે છે તેને માટે, વિવેચન ભિન્ન ભિન્ન કોટિની પારદર્શિતા ધરાવતાં વિવિધ જ્ઞાનવિજ્ઞાનની જોડે, પરસ્પરના વિનિમય અને વિનિયોગ અર્થે, અવકાશ રચી આપે છે.

સ્તારોબિન્સ્કીનું વિવેચન, આ રીતે ઘણું અનુનેય રહ્યું છે. કેટલીક વાર એ ચિત્તવિજ્ઞાનની કોટીએ પહોંચે છે; તો પણ અવચેતનના ગહનતમ

વ્યાપારોની એ અવગણના કરતું નથી. કયારેક એ અતિ આત્મીય બને છે, તો કયારેક નર્યું તાટસ્થ્ય કેળવી રહે છે. કૃતિ જોડે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય સાધવાથી માંડીને સાવ તાટસ્થ્ય સુધીની અનેકવિધ કોટિઓ એમાં અનુભવાય છે. પણ એના અંતિમ સ્તબકમાં, એના આરંભના કરતાં સાવ વિરોધી ભૂમિકાએ, એક પ્રકારે સંકોચન થતું જોવા મળશે. અવલોકનના પદાર્થ જોડે, આરંભને તબક્કે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય સાધી લીધા પછી, આ વિવેચન એની અંતિમ ગતિમાં કૃતિથી અળગું થતું રહે છે, ગતિશીલ બની રહે છે; પણ આ સમયે હવે સ્વનિર્મિત એકાંતમા તે ડગ ભરે છે. આ પ્રકારના અળગાપણાને સમભાવની ઊણપ લેખવાનું નથી. પણ, સામાન્ય રૂપમાં પ્રત્યક્ષ થતી પ્રલંબિત જીવનની બોજિલતાથી અળગા બનવાની એ પ્રવૃત્તિ છે: અને સૌથી વિશેષ તો, કૃતિમાં પડેલાં આધારબિંદુઓ નક્કી કરવાની, એ વિશ વિવેકદૃષ્ટિ કેળવવાની, અને નિકટ રહીને જે ફલપ્રાપ્તિ કરી છે તેને દૂરતા કેળવીને અવલોકવાની, એમા એક તીવ્ર જરૂરિયાત વરતાય છે. સ્તારોબિન્સ્કી-નું વિવેચન, આ રીતે, એક દૂરનો દૃષ્ટિકોણ – કહો કે શિખર પરથી કેળવેલો દૃષ્ટિકોણ – રજૂ કરીને વિરમે છે. કેમ કે, એ વિવેચન જેમ જેમ કૃતિથી અળગું બનતું જાય છે, તેમ તેમ અતિ સહજ રીતે પોતાના અધિષ્ઠાન તરફ ગતિ કરતું હોય છે.

આનો અર્થ આપણે શું એમ કરીશું કે બ્લેન્શોનાના વિવેચનની જેમ સ્તારોબિન્સ્કીનું વિવેચન એક અલગતાવાદી દર્શનમા પરિણમે છે ? એક રીતે આપણે એમ જ સ્વીકારવું પડે. અને, સ્તારોબિન્સ્કી ગૂઢ વિષાદ અને ઝંખનાના વિષયોને વિશેષ નજાકતથી આલેખે છે. તે કોઈ આકસ્મિક ઘટના નથી. વિદાયવેળાની દ્વિધાવૃત્તિ સાથે એ વિવેચન થંભે છે, પણ સાથે જીવન જીવવાનો આરંભ જેમણે કર્યો હતો, તેમની વચ્ચે અહીં વિરહ રચાય છે. અને, આ પ્રસંગમાં જે વ્યક્તિચેતના એકાકી રહી ગઈ છે, તે વિવેચનની પ્રજ્ઞા સતત ગતિ કરતી રહે છે. અને, એ રીતે, એ વધુ ને વધુ પ્રકાશિત થતી રહે છે.

આ પ્રકારના વિવેચનની સામે અપવાદ લઈ શકાય એવો, એક માત્ર દોષ એ છે કે, એ જે કંઈ પ્રકાશિત કરે છે તેમાં એનો અંતઃપ્રવેશ કંઈક વધુ પડતી સરળતાથી થઈ રહ્યો હોય છે. અલબત્ત, એ સાચું છે કે સ્તારોબિન્સ્કીનું વિવેચન સાહિત્યકૃતિમાં અન્તર્હિત રહેલા વિચારોને પહેલા

જ દષ્ટિક્ષેપમાં નિહાળી લે છે. અને, કૃતિનાં રૂપોની અવગણના ન કરતાં, કોઈક રીતે, એમાંથી જ ગતિ કરે છે, પણ એ પ્રવૃત્તિમાં એ રોકાઈ રહેતું નથી. કેટલીક પરીકથાઓમાં રાજમહેલની દીવાલો પારદર્શી બની જતી હોય છે, તે રીતે આ પ્રકારના વિવેચનકાર્યમાં સાહિત્યકૃતિ પોતાની અપારદર્શિતા, ઘનતા અને વસ્તુલક્ષિતા ખોઈ બેસે છે. અને, અહીં સ્વયં કૃતિના રૂપમાં જે આવે છે, તે પદાર્થ અને ચિત્ત વચ્ચેના અમુક આંતરસંબંધોનું ગ્રહણ કરવું, (અને વળી તેનું પુનર્નિર્માણ પણ કરવું જ જોઈએ.) એ જો આદર્શ વિવેચન ગણાતું હોય, તો પછી આ સંબંધોના બે ધ્રુવ ઉપર પડેલા સંકેતોને દાબી દેવામાં આવે એવા વિવેચનને સફળ શી રીતે ગણી શકીએ ?

એટલે,, આ પ્રકારનો સંબંધ જ્યાં નિભાવવામાં આવ્યો હોય એવા વિવેચનની સારે તપાસ કરવી જોઈએ. તો, 'જિનિવા સ્કૂલ' તરીકે ઓળખાતી સ્કૂલના બે મહાન સ્વામીઓ માર્શલ રેમોં અને જ્યાં રસેતનું વિવેચન કદાચ એ પ્રકારનું સંભવે ખરુ ? રેમોંનું વિવેચન હંમેશાં કૃતિની ચૈતસિક અને રૂપગત એમ વિવિધ ભૂમિકાનો સ્વીકાર કરીને ચાલે છે. આંતરચેતનાની અનુભૂતિ અને પરિપૂર્ણ રૂપરચના,એ બંનેને લગભગ એક સાથે ગ્રહણ કરવાનો તેમનો પ્રયત્ન રહ્યો છે. એક બાજુ, અન્યના વિચારમાં અંતઃપ્રવેશ કરતાં, પોતાની જાતનું પૂરેપૂરું વિસ્મરણ થઈ જાય તેટલું તાદાત્મ્ય કેળવવાનું કોઈ પણ વ્યક્તિ ન ચાહે. પણ આ જે અન્યનો વિચાર છે તેનું, એના ઉત્કર્ષની પરાકોટિએ નહિ પણ સૌથી વધુ અસ્પષ્ટ અને ધૂંધળા રૂપે અને તે ય જે કર્તારૂપ સત્તા એને ધારણ કરે છે તેને ય ભાગ્યે જ સ્પષ્ટ રૂપે પ્રત્યક્ષ થાય એવી એક આત્મસભાનતાના રૂપમાં ગ્રહણ થાય છે. અને છતાં વિવેચકને માટે કૃતિમાં પ્રવેશનો એ એક માત્ર એવો માર્ગ છે, જે દ્વારા પરાયા ચિત્તની સરહદો તે ભેદી શકે.

રેમોંનું વિવેચન આ પ્રશ્નનું એક બીજું જ પાસું રજૂ કરે છે : વિવેચ્ય કૃતિની વસ્તુ જોડે વિવેચકના ધૂંધળા તાદાત્મ્યભાવ કરતાં એ સાવ ઊલટી જ વાત છે. કર્તાની આકારલક્ષી વાસ્તવિકતા સ્વયં કૃતિનું સ્વરૂપ છે અને, વિવેચનનું બીજું પાસું તે એ વિશેનું મનનપૂત વિમર્શન છે. વિવેચકની પ્રજ્ઞાબુદ્ધિ સમક્ષ સાહિત્યકૃતિ એક પરિપૂર્ણ પદાર્થ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. જે હકીકતમાં સ્વયં એક રહસ્યમય વિશ્વ છે અને એ એક એવો પદાર્થ છે, જે પોતાની આગવી સત્તા ધારણ કરી રહ્યો છે. અને, તેથી એની

તાદાત્મ્ય સધાવાની તેમ તેના આંતરબોધની કોઈ શક્યતા જ નથી

રેમો આ રીતે કૃતિમા કેટલીક વાર કર્તાને, તો કેટલીક વાર પદાર્થને, પ્રત્યક્ષ કરે છે કર્તા તો છે વિશુદ્ધ ચેતના એ નરી અવર્ણનીય ઉપસ્થિતિ માત્ર છે સાવ પ્રાથમિક રૂપની સત્તા છે, અને એને કોઈ આકાર મળ્યો ન હોવાને કારણે જ વિવેચકનુ ચિત્ત એમા પ્રવેશી શકે છે. આથી ઉલટુ નિશ્ચિત રૂપમા બધાઈને જ સાહિત્યની કૃતિ અસ્તિત્વમા આવી હોય છે, પણ એની રૂપબદ્ધતા જ એની સીમા રચી આપે છે, એની પોતની કોન્ટુરરેખાઓમા એને બદ્ધ કરી દે છે અને, સાચે જ એનુ પરિશીલન કરનાર ચિત્તને એની બહાર રહેવાને ફરજ પાડે છે એટલે રેમોને અભિમત એવો વિવેચનવિચાર એક રૂપવિહોણી આત્મનલક્ષિતામા પોતે જ પોતાને ખોઈ બેસે એમ બને, બીજી બાજુ, અભેદ્ય એવી એક વસ્તુપરક સત્તા આગળ આવી તે એકદમ અટકી જાય છે

પોતાના કર્તૃત્વનુ બીજાના કર્તૃત્વ સમક્ષ નિવેદન કરવાની, અને પ્રત્યેક ચૈતસિક સત્ત્વોની સૌથી વધુ ધૂધળી એવી ગહરાઈઓમા એ રીતે નિમજ્જ કરવાની અદ્‌ભુત ક્ષમતા ધરાવતુ હોવાને લીધે, રેમોને અભિમત એવુ 'ચિત્ત' સાહિત્યકૃતિની વસ્તુનક્ષી સપાટીએથી ઉદ્‌ભવતા અતરાયોને ભેદી જવાની એટલી ક્ષમતા ધરાવતુ નથી, એટલે, વાઝ કે શિલ્પની કૃતિની આસપાસ ઘૂમવાનો અગાઉ મે જે નિર્દેશ કર્યો છે તેમ, તેઓ કૃતિની આજુબાજુ પરિક્રમા કરવાને કે સમયની ગતિની એ રીતે નોધ લેવાને તે પ્રવૃત્ત બને છે. સાહિત્યની કૃતિમા આત્મલક્ષી અને વસ્તુલક્ષી એવી બે વાસ્તવિકતાઓ એકતા પામી હોય છે. પણ, એ બને વચ્ચેની સરહદરેખાને ક્યારેય ઓળગી શકાય જ નહિ, એમ રેમોને બતાવવુ હશે ? ના, તેમના ઉત્તમોત્તમ નિબધે માથી તો એવુ ફલિત થતુ નથી. વિવેચક એ નિબધોની વાચનામા સાવચેતીપૂર્વક આતર્ગ્રહણ કરે, અને કવિએ યોજેલી ભાષાના સક્રિય વ્યાપારોમા સમિલિત થાય, તો એ રીતે કૃતિના વસ્તુલક્ષી પાસાઓ અને એને ધારણ કરનાર આકારહીન કર્તાની વચ્ચે કોઈક પ્રકારની કડી રહી હોવાનુ તેને સમજાશે. કૃતિ સાથેના પૂર્ણ તાદાત્મ્યથી આ ભૂમિકા અલબત્ત, જુદી છે કૃતિના આકારલક્ષી તત્ત્વોનુ ગ્રહણ વિવેચક માટે કોઈક રીતે ઉપમામૂલક ભાષા બની રહે છે, અને એ દ્વારા કૃતિના હાર્દમા ઉતરવાનુ, અને કૃતિના આકારગત તત્ત્વોની પાર જવાનુ તેને માટે શક્ય

બને છે. પણ રેમોંનું આ સાહચર્ય કદીયે વિરોધવિકાસની પ્રક્રિયા રૂપે રજૂ થતું નથી. તેની વિવેચનપદ્ધતિ સામાન્ય રીતે જે સ્થિતિને અનુલક્ષે છે, તે અંદરની સભરતાની – બલકે બેવડી સભરતાની – છે. કવિમાં ગોચર થતો અમુક પૂર્ણકદનો અનુભવ, અને વિવેચકમાં પુનઃ જીવંત બનતો એ અનુભવ – એ બે વસ્તુ કૃતિની અમુક આકારગત પૂર્ણતા જોડે સંકળાયેલી છે. પણ, આ વસ્તુ આમ કેમ છે અને એમ શી રીતે બને છે તેનો સ્પષ્ટ ખુલાસો ક્યારે ય આપી શકાય નહિ.

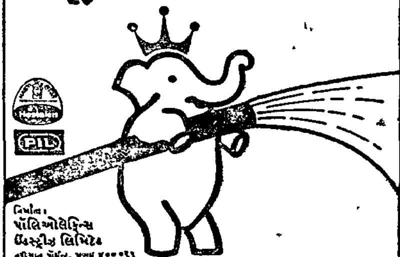
તો, આપણે હવે એક ડગલું આગળ વધી શકીએ ખરા ? તો, રેમોંના જ એક વેળાના શિષ્ય – અને પછીથી તેમના કદાચ સૌથી વધુ ગાઢ મિત્ર – જ્યાં રુસેત આ દિશામાં પ્રવૃત્તિ કરી રહ્યા છે. કૃતિની સંરચનાને તેમ અનુભૂતિની ગહરાઈને સૂક્ષ્મતાથી અવલોકવાનો તેમનો પ્રયત્ન રહ્યો છે. કૃતિની પોતાની વસ્તુપરક સંજ્ઞા, અને તેને આકાર આપતી વિધાયક શક્તિ વચ્ચે સંબંધ સ્થાપી આપવો, એ તેમને મન સૌથી મહત્ત્વની વાત બની રહી છે. કૃતિનું હાર્દ સમજવવાને, સંરચનાવાદીઓની જેમ, કૃતિમાં સંયોજિત વસ્તુલક્ષી તત્ત્વોના કેવળ આંતર સંબંધો સમજાવીને તેઓ અટકી જતા નથી. સાહિત્યની કૃતિ એ કોઈ આકસ્મિક નિર્માણ માત્ર નથી, જેને અમુક પૂર્વસિદ્ધ સંયોજન મળ્યું હોય, અને પછીથી તેનું અર્થઘટન કરવામાં આવ્યું હોય. કૃતિ જોડે સાહસંબંધ રચીને જે કાર્યશીલ બને છે, અને કૃતિની અંતર્ગત જ જે સમાઈ રહ્યો હોય છે, તેવા કોઈ રચનાગત સિદ્ધાંત વિના જે તે કૃતિનું તંત્ર સંભવે, એમ માનતો નથી. ટૂંકમાં, કરોળિયાનાં જાળાને કોઈ કેન્દ્ર તો હોવાનું જ – અને એ છે સ્વયં કરોળિયો. અહીં, કૃતિ પરથી આરંભીને કર્તાના મનોવ્યાપારમાં પ્રવેશ કરવાની વાત પણ નથીઃ આ તો કૃતિની પરિધિમાં રહીને એના કેન્દ્રમાં ઊંડે ઊતરવાની આ વાત છેઃ કૃતિમાં વસ્તુગત તત્ત્વો જે વ્યવસ્થામાં ગોઠવાયાં હોય છે, ત્યાંથી આરંભી કૃતિમાં જ અંતર્હિત રહેલી એની અમુક સંવિધાયક સત્તાના મૂળ સુધી ઊતરવાની આ પ્રવૃત્તિ છે, અને તે ય એવા ભાન સાથે કે કૃતિનાં તત્ત્વોના સંવિધાનમાં આ સત્તા સ્વયં જાણે કે નિર્ણાયક બની રહેતી સંકલ્પશીલ ચેતના હોય, અને એના રચનાગત પ્રશ્નો ઉકેલવામાં એ સ્વયં નિર્ણાયક બની હોય. એટલે, કૃતિની સંરચનાનાં તત્ત્વો ખરેખર એક પ્રમાણભૂત અને વાસ્તવિક સ્વરૂપની ભાષા પ્રયોજે છે, અને કારણે જ એ પોતાનું હાર્દ પ્રફુલ્લ કરી શકે છે, અને અન્ય કશાકનો અર્થ

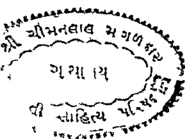
કરી આવે છે એમ નહિ, સ્વયં એ એક 'અર્થ' રૂપે સંભવે છે; અને આ રીતે એનું વર્ણન કરવામાં ભાષાનો કોઈ દોષ થતો નથી. જ્યાં રસેતની વિવેચનપ્રવૃત્તિ આ પ્રકારની છે. આવું વિવેચન કૃતિનાં વસ્તુલક્ષી તત્ત્વોનો એ દૃષ્ટિએ વિનિયોગ કરે છે કે,—કૃતિનાં રૂપોમાં સમાહિત હોય અને એ દ્વારા વ્યક્ત થતી હોય એવી, એની પાર રહેલી જે કેવળ આકારલક્ષી પણ નહિ, કેવળ વસ્તુલક્ષી પણ નહિ– એવી વાસ્તાવકતા તે સિદ્ધ કરી શકે. કૃતિનાં રૂપગત તત્ત્વોનું ગ્રહણ આ રીતે કેવળ તેના વસ્તુલક્ષી પાસાંઓ પૂરતું જ સીમિત ન રહેવું જોઈએ. કળાના ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં, ફોસિલોએ બતાવ્યું છે તેમ, કળાકૃતિઓ જે રીતે ઐતિહાસિક વિકાસ દાખવે છે તેના પ્રત્યક્ષીકરણમાં જ નહિ પણ પ્રત્યેક કૃતિમાં અલગપણે અંતર્ગત રહેલાં રૂપો જે કેટલીક વાર સ્થિરતા ધરીને સ્થગિત બની જાય છે, તો કેટલીક વાર એકનું બીજામાં રૂપાંતર થાય છે– એમાં 'રૂપોનું જીવન' સંભવે છે. આમ, કોઈ પણ કળાકૃતિમાં રૂપસ્થૈર્યની વૃત્તિ અને રૂપાંતરની વૃત્તિ એના બે વિરોધી પરિબળો એકી સાથે કામ કરતાં હોય છે; અને, એ બે જે રીતે એક બીજાને પ્રભાવિત કરે છે. તે પરથી કોલેરિજની વિધાયક શક્તિ જે આ રૂપોમાં નિર્ણાયક તત્ત્વ બને છે. એકને સ્થાને બીજાને યોજે છે, અને તેને અતિક્રમી જાય છે. તેના પર એ કેવાં તો આશ્રિત છે તે સમજાય છે. જ્યાં રસેતની વિવેચનપદ્ધતિમાં રેમોનું શિક્ષણ પૂરો સંતોષ થાય તેવી સફળતા મેળવે છે. અને, વિવેચનની આ જે પદ્ધતિ છે તે કૃતિના રૂપની સતત બદલાતી સરહદરેખા પરથી રૂપની પાર લઈ જાય છે.

આ તપાસને આપણે અહીં પૂરી કરીએ, એ જ ઠીક રહેશે. કેમ કે, ઓછે વત્તે અંશે પર્યાપ્ત લાગે એવાં દૃષ્ટાંતો લઈને, કર્તા અને પદાર્થ વચ્ચેના સંબંધો જેમાં માર્ગદર્શક સિદ્ધાંત બની રહે એવી વિવેચનપદ્ધતિ વર્ણવવાનું મુખ્ય લક્ષ્ય અહીં સિદ્ધ થાય છે. અને છતાં, હજી ય એક ઉત્કટની મુશ્કેલી તો રહે છે જ. સર્વ સર્જનાત્મક કૃતિઓમાં કર્તા અને પદાર્થ વચ્ચેનો આંતરસંબંધ એ મુખ્ય વસ્તુ છે. અને કૃતિઓના અર્થગ્રહણ પાછળ આ જ સિદ્ધાંત રહ્યો છે. અને, એની સ્થાપના અર્થે સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાએ બે માર્ગો ખુલ્લા થતા દેખાય છે. એ પૈકી એક માર્ગ છે પદાર્થો પરથી કર્તા પર પહોંચવાનો; અને, બીજો માર્ગ છે કર્તા પરથી પદાર્થો પર પહોંચવાનો. આપણે, આ રીતે, એમ જોઈ શકયા કે–રેમોં અને રસેત બંને વિદ્વાનો કૃતિની વસ્તુલક્ષી સંરચનાના ગ્રહણ દ્વારા એને ધારણ

કરનાર આત્મતત્ત્વ (કે-કર્તારૂપ તત્ત્વ)ને પામવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યા છે. પણ, આ પ્રક્રિયામાં તેઓ પદાર્થોની પૂર્વે, એના ' કર્તા 'ને પૂર્વબોધિત લેખવવા ચાહતા દેખાય છે. કૃતિનાં વસ્તુલક્ષી અને આકારલક્ષી તત્ત્વોમાં રમેાં અને રસેત બંને, કૃતિના નિર્માણ પૂર્વે સંભવેલા—અને કૃતિનું અસ્તિત્વ જેના પર આશ્રિત છે એવા કશાક તત્ત્વની ખોજ કરી રહ્યા છે. એટલે, ' પદાર્થ 'થી 'કર્તા' તરફ દોરી જતી પદ્ધતિ એ ' કર્તા 'થી ' પદાર્થ ' તરફ દોરી જતી પદ્ધતિ કરતાં વસ્તુતઃ ભિન્ન નથી. કેમ કે, છેવટે પદાર્થના માધ્યમ દ્વારા એક કર્તામાંથી અન્યમાં સંક્રમિત થવાની આ પ્રક્રિયા છે. પણ, એક અગત્યનો મુદ્દો ચૂકી જવાય એવું ભયસ્થાન એમાં રહ્યું છે. કર્તા એના પદાર્થો જોડેના આંતરસંબંધોમાં જે ભાગ ભજવે છે, તેનું ગ્રહણ કરવામાં જ વિવેચનનો હેતુ સિદ્ધ થઈ જતો નથી. કૃતિના વાંચન દરમ્યાન એક એવી ક્ષણ આવે જ છે, જ્યારે પ્રસ્તુત કૃતિમાં ઉપસ્થિત ' કર્તા ' એની આસપાસનાં સર્વ તત્ત્વોથી અળગો બન્યો હોય, અને સર્વથા એકાકી ઊભો હોય, એવી લાગણી મને થઈ આવે છે. વેનિસનું ' સ્કલા દ સાન રૉકો ' એ એક સર્વોત્તમ કલાધામ છે. અને તિન્તોરેતો નામના એક જ કળાકારની અસંખ્ય કૃતિઓ ત્યાં એક સાથે ગોઠવવામાં આવી છે. મેં એ કલાધામની મુલાકાત લીધી ત્યારે જ મને આ પ્રકારની અંતર્દૃષ્ટિ મળી હતી ને ? બિલકુલ પાસે પાસે ગોઠવાયેલી એ સર્વ મહાન કળાકૃતિઓમાં તેના સર્જકના અતઃપ્રેરણાના ' મૂળ સ્રોત 'ની એકરૂપતા પ્રગટ થતી હતી. એ કૃતિઓને, એ રીતે, એક સાથે જોતાંવેંત જ એ મહાન કળાકારની બધી ય કૃતિઓમાં ધબકતા ચૈતન્યતત્ત્વનો હું સાક્ષાત્કાર કરી રહ્યો હોઉં, એવો ભાવ એકાએક જ ત્યારે મારા ચિત્તમાં જાગૃત થઈ ઊઠયો હતો. એ કળાકારે સર્જેલી એ બધી વિશિષ્ટ પ્રતિમાઓને મેં મારા ચિત્તમાંથી દૂર કરી, ત્યારે જ હું એ ચૈતન્યતત્ત્વનો અનુભવ કરવા સમર્થ બન્યો હતો. એ બધાં ચિત્રો પાછળ કામ કરી રહેલી 'કર્તૃત્વશક્તિ' વિશે હું સભાન બની શકયો. અને એ ચિત્રોનાં બધાં જ વિશિષ્ટ રૂપોને હું ભૂલવા પામ્યો, ત્યારે જ તેને સૌથી વધુ સ્પષ્ટ રૂપમાં હું ઓળખી શકયો.

વ્યક્તિ પોતાને જ આ પ્રશ્ન પૂછી શકે ; પ્રત્યેક સાહિત્યકૃતિના ભાવન પછી અલગ એકાકી રૂપે શેષભૂત બનતો એ 'કર્તા' કોણ ? કૃતિમાં પ્રત્યક્ષભાવે ઉપસ્થિત રહેતો અને છતાં કૃતિથી અલગ અગોચર જીવન ધરાવતો


હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
PIL
નિર્માતા :
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઇન્ટ, મુંબઈ ૪૦૦૦૨૧



માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક ઉષા જોશી ૫૩ નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ,
મુદ્રણસ્થાન વધારી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ

એતદ્ - ૪૪

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

નવેમ્બર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અંક ૪૪

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ઓરાનગર બિલ્ડીંગ બી/૬, સ્ટ્રીટ-૨૪ એસ વી રોડ, શાન્તા
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ મુંબઈ, રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર રિલીફ રોડ અમદાવાદ

લેખ અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મોક
સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રક તવારી પ્રિન્ટર્સ, જામ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓફીસ મિલ પાછળ, વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

'પુઅર પીપલ' : દ્વિવિધ વાસ્તવની કથા

—વિજય શાસ્ત્રી

દોસ્તોયેવસ્કીની પ્રથમ કૃતિ ગણાયેલી 'પુઅર પીપલ' ઇ. ૧૮૪૫માં પત્રોના સ્વરૂપે પ્રગટ થઈ. પત્રશૈલી તેની પહેલાં યુરોપમાં ગટે, રૂસો, જ્યોર્જ સાન્ડ વગેરેએ તેમની કૃતિઓમાં પ્રયોજેલી. કૃતિનો નાયક કોઈ વૃદ્ધ હોય, ગરીબ હોય, ચીંથરેહાલ હોય એ જરા વિચિત્ર લાગે એવી તે જમાનાની રૂઢિ હતી. પ્રણાલિકા. નાયકની પ્રચલિત વિભાવના અનુસારનું એ પાત્ર ન હોઈ, ઍન્ટી હીરો કે પ્રતિ–નાયકની છબી એ રીતે છેક ઇ. ૧૮૪૫માં દોસ્તોયેવસ્કીએ આલેખી ગણી શકાય.

નવલકથાના સંવિધાન વિશે પણ દોસ્તોયેવસ્કીના ખ્યાલો એમાં જોવા મળે છે. કૃતિમાં એક સ્થળે લેખક નોંધે છે કે 'A novel is stuff and nonsense too'[1] આ બુઢ્ઢો નાયક પહેલી નજરે તો પોતાના પત્રોમાં પોતાની સ્થૂળ દુનિયાની સ્થૂળ જિંદગીનાં રોદણાં જ રડ્યા કરતો હોવાનું લાગે. દોસ્તોયેવસ્કીની સાહિત્ય પાસેની અપેક્ષા પણ કંઈક એવી જ છે. 'Literature is a picture, that is a picture of a kind and a mirror, it expresses passion, gives fine criticism, instruction, and also a record of life'. [2]

---

૧. આ અને અન્યત્ર આવતા પૃષ્ઠાંક : Stories : Fyodor Dostoyevsky Poor people : translated by : Lev Narrozov : Progress Publishers Moscow : આવૃત્તિમાંના છે. પૃ. 71.

૨ એજન : પૃ. 49.

આમ છતાં કૃતિનું ન્યૂક્લીઅસ ગરીબીની કરુણતા નહીં પણ એ કરુણતાની પાર્શ્વભૂમાં પાંગરતાં સંવેદનોના આલેખમાં રહેલું છે. ગરીબીની વિગતો કરુણનો વિભાવ બનવાને બદલે પાત્રોના ભાવકોશ માટેનું સ્પ્રિંગ-બોર્ડ બની રહે એવી યોજના અનુભવાય છે.

પીટસબર્ગ જેવા ધૂંધળા શહેરમાં એક ગંદી ચાલીમાં રહેતા કારકુની કરતા, બધી સુખાશાઓ ગુમાવી ચૂકેલા, કચેરીમાં પણ બદનામ થતા રહેતા, જીવનમાંથી વિશ્વાસ ગુમાવી બેઠેલા આ વૃદ્ધના કંગાલિયતસભર જીવન અને વ્યક્તિત્વની તુચ્છમાં તુચ્છ વિગતો પણ લેખકે ભારે રસપૂર્વક અને સાભિપ્રાયપણે રજૂ કરી છે. સ્થૂળ વિગતોનો અતિરેક પણ ભાવકોશની પાર્શ્વ-ભૂ લેખે કામ આવે છે. કેમ કે આ સ્થૂળ વિગતોની સમાન્તરે જ એ મુખ્ય પાત્રોનાં સંવેદનો પણ પ્રગટ થતાં રહે છે.

લેખકે વાસ્તવનાં બે સ્તર અહીં આલેખ્યાં છે. એક છે સ્થૂળ, જીર્ણશીર્ણ ગરીબીજન્ય અસબાબનું અને બીજું છે એનો ભોગ બનેલા છતાં સ્વત્વ સાચવી રાખતા બુઢ્ઢાના આવેગો, ઇચ્છાઓ, લાગણીઓ અને ઝંખનાઓનું.

આવો આ ભૂતના ભાઈ જેવો બુઢ્ઢો સામે રહેતી વાર્વરાને જુએ છે, જોતો રહે છે અને તેને લખે છે : I can see you pass and it brightens up the days of a lonely man and it's cheaper too ! (p. 10)

પ્રેમના સુખની સાથે જ "cheaper too" મૂકી દઈને લેખકે તીવ્ર અને કરુણ વ્યંગ્ય ઊપસાવ્યો છે. આ વાર્વરા પણ કંઈ બહુ રૂપાળી નથી છતાં આ બુઢ્ઢાની બધી જ કમનસીબીઓનું સાટું તેના દર્શનથી વળી જાય છે. સ્ત્રીનો પ્રેમ એ બુઢ્ઢાના રંકપણાનું એક માત્ર સુખ છે.

વાર્વરા બાપ વિનાની અને પછી તો મા ગુજરી જવાથી નમાઈ પણ છે. એને આ બુઢ્ઢા માટે સમભાવ છે. એ આ બુઢ્ઢાની જિંદગીનો કયાસ કાઢતાં, એક પત્રમાં લખે છે–

Can it be that you have spent all your life alone, in want and gloom with never a friendly word, in odd corners rented from strangers. (p. 11)

એકલતા, ગરીબી અને તજ્જન્ય ઉદાસીમાં, દોસ્તીની લાગણીનો એકેય શબ્દ સાંભળ્યા વગર બુઢ્ઢાએ જિંદગી વિતાવી હોવાની કલ્પના માત્રથી જ વાર્વરાને આ બુઢ્ઢા માટે સહાનુકમ્પા છે.

આ વાર્વરાની જિંદગીને ખરાબે ચડાવી દેનાર અના ફ્યોદોરોવ્ના જેવી દૂરની સગી છે તેનું સ્મરણ થતાં જ વાર્વરાથી શાપવાણી ઉચ્ચારાઈ જાય છે કે : I shall have a bitter plaint against those wicked people who wrecked my life (p. 12) [મારી જિંદગીને ખરાબે ચડાવી દેનારા માણસોની ઉપર હું કડવા શાપો વરસાવતી રહીશ.]

શરૂઆતના પત્રોમાં આમ બંને પાત્રો પોતપોતાના ભૂતકાળની વિગતો આપતાં જાય છે અને સાથે સાથે જ વર્તમાનકાળની પોતાની પરસ્પરને માટેની લાગણીઓ પણ ગૂંથતાં જાય છે. બુઢ્ઢો ટૂંકી આવકમાંથી વાર્વરાને માટે કંઈ ને કંઈ ખરીદી લાવે તો એવો ખર્ચ કરવા બદલ વાર્વરા પછીના પત્રમાં એને ઠપકો આપે.

ભૂતકાળનાં સ્મરણો લખતાં વાર્વરા પેસ્ત્રોવસ્કી સાથેનો પોતાનો પ્રણયવ્યવહાર જણાવે છે તો બુઢ્ઢો જેને – 'never seen her except that once in the theatre.' (p. 60) – થિયેટરમાં જ જોઈ છે, વાસ્તવમાં કદી જોઈ નથી એવી નટીના પ્રેમમાં પડેલો તેની વાત રમૂજના કાકુમાં કરે છે, આવાં 'પાપો' વિશે આ બુઢ્ઢો બહુ પશ્ચાતાપી વલણ ધરાવતો નથી કેમ કે તેનો તો પ્રશ્ન છે કે : 'As to the small trespasses who is not guilty of them ? (p 62)

પણ આ બુઢ્ઢાને માટે કદાચ ગરીબી જ સર્વ દુઃખોનું મૂળ છે. તેને સ્વમાન છે, મોભાની ઝંખના છે. પોતાનાં ગરીબીનાં દુર્ગમાં પણ એ સ્વાયત્ત રહેવા માગે છે. તેની ઇચ્છા છે કે બીજા લોકો તેને છેડે–છંછેડે નહિ, પણ ક્યારેક તેનો ઉપરી અમલદાર ફ્યોદોર ફ્યોદોરોવિચ એને ખખડાવી પણ નાખે છે ત્યારે ખિન્નતાપૂર્વક તે નોંધે છે–Some haul the others over the coals. કેટલાક લોકો બીજાને હંમેશાં દબાવતા જ રહે છે ।

પણ આ બધી જ ભૌતિક વિપદાઓનો બદલો બુઢ્ઢાને વાર્વરાના પ્રેમમાં સાંપડી રહે છે. તે નોંધે છે : My Darling, your esteem

is more important to me than anything in the world and fully compensates me for all my temporary reverses. (p. 66)

ત્યાર પછી વર્તમાનમાં બનતી કેટલીક ઘટનાઓ પત્રમાં વર્ણવાય છે. જેમાં વાર્વરાની એકલતાનો લાભ લઈ તેની સાથે દેહસુખ માણવા માગતા એક આધેડ વયના માનવીએ કરેલા ગેરવર્તનની વિગતો આવે છે. જો કે વાર્વરા એને ફેદોરાની મદદથી ધક્કો મારીને ઘરબહાર કાઢી મૂકે છે પણ એની બીક તો મનમાં ભરાઈ જ જાય છે. પણ કૃતિ ગરીબીના આથારમાં જીવતાં માનવીઓના વિશિષ્ટ ઘટનાલોકને તાકે છે એટલે બીકોવ નામના એક શ્રીમંત સાથે આ વાર્વરાના લગ્નની ઘટના લેખકે નિરૂપી છે. ગરીબોનાં સુખની કદાચ આ જ નિયતિ છે એ દર્શાવવા કદાચ આવી સ્થૂલ પ્રસંગ-યોજના લેખકે કરી છે પોતાના સુખના એક માત્ર આધાર સમી વાર્વરા આમ ચાલી જાય તો 'હું અહીંયાં એકલો કેવી રીતે રહીશ ?' એવો ભયંકર પ્રશ્ન દેવુશ્કિનને થાય છે; એટલું જ નહિ વાર્વરા એક અજાણ્યા માણસ સાથે કેવી રીતે જઈ શકે યા રહી શકે એ પણ એને સમજાતું નથી. તે પૂછે છે: *are you not afraid to go off with a stranger ? And what will be left for me? (p: 109)*

વિનાશક ઘટનાની સત્યતાની ઘણી વખત તો શંકા જ થતી રહે છે એટલે દેવુશ્કિન તો વાર્વરા બીકોવ સાથે પરણી જવાની છે એ વાત જ માનવા તૈયાર નથી. કેમ જાણે વાત ન માનવાથી બનવાની પણ ન હોય ! એટલે નકારમાં જવાબ મળે એવી આશાએ તે પૂછ્યા કરે છે, કે 'Are you definitely going away with Mr. Bykcow ? for ever ?'

પણ અહીં સુખને for ever, સદાને માટે છિનવાઈ જતું જોવું એ જ ક્ષુદ્રાની–ગરીબની નિયતિ છે.

વાર્વરાનું બીકોવ જેવા વાતવાતમાં ખિજાઈ જતા, પત્ની પર પોતે તેને પરણીને ઉપકાર કર્યો છે એવું હંમેશાં ઠસાવવા માગતા માણસ સાથે લગ્ન થતું દર્શાવીને લેખકે ગરીબની નિયતિને કશાક ચમત્કારનો ભોગ બનવામાંથી ઉગારી લીધી છે. કવિન્યાય અપાવવાની કોઈ ઝંખના લેખકને નથી. એને તો ક્ષુદ્રાનું મનોવાસ્તવ અને સ્થૂળ વાસ્તવ કદીય એકરાગ થતાં નથી,

થવાનાં યે નથી એ વિસંગત કરુણ સ્થિતિ જ આલેખવી ઇષ્ટ છે. માનવીના ચૈતસિક વિશ્વનો માનવીના સ્થૂળ વિશ્વ સાથે કયાંય મેળ નથી છતાં બંને વિશ્વો પોતપોતાને સ્થાને સાચાં છે. બે સાચાં છતાં સેતુ વગરનાં વિશ્વોને અંતમાં વિખૂટાં જ રાખીને લેખકે એ વિચ્છિન્નતાની વેદના ઊપસાવી છે.

કથનપ્રવાહ કયાંય ભીંસ અનુભવતો નથી, stunted લાગતો નથી. પાત્રોની વાતો, પાત્રોનાં વ્યક્તિત્વોને અનુરૂપ નિર્ગન્ધતામાં રાચે છે. સાદામાં સાદી ટેકનિક, વર્ણનોની જ મદદથી આગળ વધતું પ્રથમ પુરુષ એકવચનના કથનકેન્દ્રમાંથી પ્રસવતું, વૃત્તાન્ત પત્રટેકનિકને કારણે નિખાલસતા આપે છે.

ગરીબીનો, દુઃખનો અંત પણ દુઃખમાં જ આવે છે એ ફળશ્રુતિ પર આવીને અટકતી બુઢ્ઢા અને વાર્વરાની પ્રેમકથા આગળ કહ્યું તેમ મનો-વિશ્વ અને બાહ્ય વિશ્વ વચ્ચેના આઘાતસંઘાતોના નાટયાત્મક પ્રભાવ પણ પાડે છે. વાર્વરાના ખલ પાત્ર સાથેનાં લગ્નની ઘટના દ્વારા લેખક સૂચવવા માગે છે કે 'અંત' હંમેશાં કરુણ જ હોવાનો. વાર્વરાને જિંદગીની જટિલ સમસ્યાના ઉકેલ માટે લગ્ન સ્વીકારવું પડે છે, સમસ્યાનો ઉકેલ પણ કરુણતા અને વિષાદથી મુક્ત નથી.

દીનજનવાત્સલ્યનું પ્રચુર માત્રામાં નિરૂપણ કરી મેલોડ્રામેટિક અસરો જન્માવવાને બદલે દોસ્તોયેવસ્કી જેવા લેખકો ઘટનાવિધાનને અપ્રતીતિકર બનાવ્યા વગર વધુ ગહન અને વધુ પ્રભાવક અસરો જન્માવે છે.

૬, ફેબ્રુ. '૮૧

"રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ"–એક અવલોકન

રમેશ ઓઝા

સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રનો શોધપ્રબંધ "રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ" કાવ્ય-સિદ્ધાંતચર્ચાનાં આપણાં અલ્પસંખ્ય પુસ્તકોમાં નોંધપાત્ર ઉમેરો કરતું પુસ્તક છે. એમાંયે વળી એની તુલનાત્મક અભ્યાસપદ્ધતિ એનું સૌથી ધ્યાનાર્હ લક્ષણ ગણાય. પશ્ચિમમાં વિકસેલા કાવ્યસિદ્ધાંત અને આપણા ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત વચ્ચે કેટલાક દેખીતા ભેદોને ચીંધી બતાવવા સિવાય વધુ સૂક્ષ્મતાથી કે તારતમ્ય દૃષ્ટિએ આ બે અભિગમોને તપાસીને જો કોઈ સામ્યલક્ષણો એ બે વચ્ચે હોય તો તે તારવી આપવાનો પુરુષાર્થ ખાસ થયો નથી. આ ગ્રંથના લેખકે ભારતીય કાવ્યમીમાંસા સાહિત્યમાં રસ અને ધ્વનિસિદ્ધાંતોની ચર્ચાના પ્રમાણમાં જેનો તુલનાએ ઓછો વિચાર થયો છે તે જગન્નાથના "રમણીયતા"ના સિદ્ધાંતની, અને પશ્ચિમમાં જેની ચર્ચા ઘણી થઈ છે અને જેમાંથી ત્યાં સાહિત્યવિવેચનની એક આખી શાખા વિસ્તરી છે તે કેન્ટના આકારસિદ્ધાંતની ચર્ચાના તંતુઓનું અનુસંધાન કરવાનો અને તે સાથે ભર્તૃહરિના ભાષાવિચારને વણી લેવાનો પ્રભાવક પુરુષાર્થ કર્યો છે. અને એ માટે એ આપણા અભિનન્દનના અધિકારી ઠરે છે.

અહીં નિરૂપેલી ચર્ચાના ફલસ્વરૂપે કોઈ નવી સિદ્ધાંત-સ્થાપના કર્યાનો યશ પોતાને મળે એ કરતાં આ પદ્ધતિએ આ અને આવી ચર્ચાના આધારે હવે પછી કંઈક વધારે વિચારણા થવાના સંજોગો નિર્માણ થાય એટલો જ એમનો દાવો છે.

બીજું પોતે જે પ્રમેયો ધાર્યાં છે તે પરથી અને પોતે સ્વીકારેલી

પદ્ધતિને આધારે તારતમ્યો પર આવવામાં આ કે તે વાદ માટે એમનું કોઈ predilection ન હોવાની સ્પષ્ટતા એમણે કરી છે. જો કે ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં પાછલા બેએક દાયકામાં સ્વરૂપવાદી વિવેચનધારાની ચર્ચા અને તદનુસાર જે સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ આરંભાઈ તેમાં આકારની પાયાની વિભાવના પરત્વે ચોકસાઈ અને સ્પષ્ટતાનો અભાવ હોવાનું એમને જણાયું છે. એટલે એ ખ્યાલને સ્પષ્ટ કરવાની એક નેમ તો એમની છે જ એવું ફલિત થાય છે ખરું. "આકાર"ની ચર્ચા માટે આ નાનકડા ગ્રંથમાં જે વિસ્તાર એમણે રોકયો છે તે પરથી પણ આવા અનુમાનને પુષ્ટિ મળે છે.

લેખકના સંકલ્પ અને સિદ્ધિ (intention and achievement) વિષે આટલું પ્રાસ્તાવિક કહીને પુસ્તકની ચર્ચાનો સાર સમજીએ.

અહીં લેખકે અનુભવથી કાવ્યાનુભવ એ ગતિનો આલેખ સ્પષ્ટ કરવા માટે જ્ઞાનમીમાંસા અને અસ્તિત્વમીમાંસાની દૃષ્ટિએ પ્રથમ તો અનુભવમાત્રનું સ્વરૂપ અને સત્તા સમજવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે. મનુષ્યને અસ્તિત્વ છે એટલે એનામાં અનુભવ પામવાની પ્રક્રિયા પણ ચાલે જ છે. આ અનુભવો ત્રણ રૂપે મળતા હોવાનું સિતાંશુ નોંધે છે : કાર્યશીલતાના; ચેતનશીલતાના અને સ્વપ્નાવસ્થાના. (આપણે સાથે એ પણ નોંધીએ કે સિતાંશુની આ વિચારણામાં જુદા જુદા તબક્કે આવી ત્રિ-પરિમાણ વ્યવસ્થા જોવાનો અભિગમ રહ્યો છે) અનુભવક્ષમતા એ તો અસ્તિત્વનું સર્વસાધારણ લક્ષણ. ત્યારે કલાકૃતિ દ્વારા પમાતા અનુભવનું સ્વરૂપ અને બંધારણ શું અને કેવું ? આ પ્રશ્નથી જ કલાનુભવના સ્વરૂપ સંદર્ભે કલામાં આકાર (form)-ને સમજવાની ભૂમિકા રચાવા પામે છે.

આ ભૂમિકાની તાત્ત્વિક ચર્ચા માટે કૅન્ટના તત્ત્વવિચારનો આધાર અનિવાર્ય ગણાય અને સિતાંશુએ કૅન્ટની સ્વરૂપવિષયક તત્ત્વચર્ચાનો આલેખ વિગતે આપ્યો છે. વસ્તુતઃ પોતે જે સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરવા ધારી છે તેના એક સ્તંભને એમણે કૅન્ટના તત્ત્વજ્ઞાનની પીઠિકા પર દઢ રીતે ટેકવ્યો છે. સિતાંશુના આ અભિગમને નોંધપાત્ર ગણવો પડે કેમ કે form-ની આપણે ત્યાં થયેલી ચર્ચામાં આવી જ્ઞાનમીમાંસાનો આધાર પૂર્વે ખાસ લેવાયો નથી. સિતાંશુના પક્ષે આને એક પ્રસ્થાન ગણાવી શકાય.

"રમણીયતાનો વાગ્‌વિકલ્પ"–એક અવલોકન

રમેશ ઓઝા

સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રનો શોધપ્રબંધ "રમણીયતાનો વાગ્‌વિકલ્પ" કાવ્યસિદ્ધાંતચર્ચાનાં આપણાં અલ્પસંખ્ય પુસ્તકોમાં નોંધપાત્ર ઉમેરો કરતું પુસ્તક છે. એમાયે વળી એની તુલનાત્મક 'અભ્યાસપદ્ધતિ એનું' સૌથી ધ્યાનાર્હ લક્ષણ ગણાય. પશ્ચિમમા વિકસેલા કાવ્યસિદ્ધાત અને આપણા ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત વચ્ચે કેટલાક દેખીતા ભેદોને ચીંધી બતાવવા સિવાય વધુ સૂક્ષ્મતાથી કે તારતમ્ય દૃષ્ટિએ આ બે અભિગમોને તપાસીને જો કોઈ સામ્યલક્ષણો એ બે વચ્ચે હોય તો તે તારવી, આપવાનો પુરુષાર્થ ખાસ થયો નથી. આ ગ્રંથના લેખકે ભારતીય કાવ્યમીમાંસા સાહિત્યમા રસ અને ધ્વનિસિદ્ધાતોની ચર્ચાના પ્રમાણમા જેનો તુલનાએ ઓછો વિચાર થયો છે તે જગન્નાથના "રમણીયતા"ના સિદ્ધાંતની, અને પશ્ચિમમાં જેની ચર્ચા ઘણી થઈ છે અને જેમાથી ત્યાં સાહિત્યવિવેચનની એક આખી શાખા વિસ્તરી છે તે કેન્ટના આકારસિદ્ધાતની ચર્ચાના તંતુઓનુ અનુસંધાન કરવાનો અને તે સાથે ભર્તૃહરિના ભાષાવિચારને વણી લેવાનો પ્રભાવક પુરુષાર્થ કર્યો છે. અને એ માટે એ આપણા અભિનન્દનના અધિકારી ઠરે છે.

અહી નિરૂપેલી ચર્ચાના ફલસ્વરૂપે કોઈ નવી સિદ્ધાંત-સ્થાપના કર્યાનો યશ પોતાને મળે એ કરતાં આ પદ્ધતિએ આ અને આવી ચર્ચાના આધારે રહે પછી, કંઈક નવાને વિચારણા પામતા સંજોગો નિર્માણ થાય એટલો જ એમનો દાવો છે.

બીજું પોતે જે પ્રમેયો ધાર્યા છે તે પરથી અને પોતે સ્વીકારેલી

પદ્ધતિને આધારે તારતમ્યો પર આવવામાં આ કે તે વાદ માટે એમનું કોઈ predilection ન હોવાની સ્પષ્ટતા એમણે કરી છે. જો કે ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં પાછલા બેએક દાયકામાં સ્વરૂપવાદી વિવેચનધારાની ચર્ચા અને તદનુસાર જે સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ આરંભાઈ તેમાં આકારની પાયાની વિભાવના પરત્વે ચોકસાઈ અને સ્પષ્ટતાનો અભાવ હોવાનું એમને જણાયું છે. એટલે એ ખ્યાલને સ્પષ્ટ કરવાની એક નેમ તો એમની છે જ એવું ફલિત થાય છે ખરું. "આકાર"ની ચર્ચા માટે આ નાનકડા ગ્રંથમાં જે વિસ્તાર એમણે રોક્યો છે તે પરથી પણ આવા અનુમાનને પુષ્ટિ મળે છે.

લેખકના સંકલ્પ અને સિદ્ધિ (intention and achievement) વિષે આટલું પ્રાસ્તાવિક કહીને પુસ્તકની ચર્ચાનો સાર સમજીએ.

અહીં લેખકે અનુભવથી કાવ્યાનુભવ એ ગતિનો આલેખ સ્પષ્ટ કરવા માટે જ્ઞાનમીમાંસા અને અસ્તિત્વમીમાંસાની દૃષ્ટિએ પ્રથમ તો અનુભવમાત્રનું સ્વરૂપ અને સત્તા સમજવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે. મનુષ્યને અસ્તિત્વ છે એટલે એનામાં અનુભવ પામવાની પ્રક્રિયા પણ ચાલે જ છે. આ અનુભવો ત્રણ રૂપે મળતા હોવાનું સિતાંશુ નોંધે છે : કાર્યશીલતાના; ચેતનશીલતાના અને સ્વપ્નાવસ્થાના. (આપણે સાથે એ પણ નોંધીએ કે સિતાંશુની આ વિચારણામાં જુદા જુદા તબક્કે આવી ત્રિ–પરિમાણ વ્યવસ્થા જોવાનો અભિગમ રહ્યો છે) અનુભવક્ષમતા એ તો અસ્તિત્વનું સર્વસાધારણ લક્ષણ. ત્યારે કલાકૃતિ દ્વારા પમાતા અનુભવનું સ્વરૂપ અને બંધારણ શું અને કેવું ? આ પ્રશ્નથી જ કલાનુભવના સ્વરૂપ સંદર્ભે કલામાં આકાર (form)–ને સમજવાની ભૂમિકા રચાવા પામે છે.

આ ભૂમિકાની તાત્ત્વિક ચર્ચા માટે કૅન્ટના તત્ત્વવિચારનો આધાર અનિવાર્ય ગણાય અને સિતાંશુએ કૅન્ટની સ્વરૂપવિષયક તત્ત્વચર્ચાનો આલેખ વિગતે આપ્યો છે. વસ્તુતઃ પોતે જે સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરવા ધારી છે તેના એક સ્તંભને એમણે કૅન્ટના તત્ત્વજ્ઞાનની પીઠિકા પર દઢ રીતે ટેકવ્યો છે. સિતાંશુના આ અભિગમને નોંધપાત્ર ગણવો પડે કેમ કે form–ની આપણે ત્યાં થયેલી ચર્ચામાં આવી જ્ઞાનમીમાંસાનો આધાર પૂર્વે ખાસ લેવાયો નથી. સિતાંશુના પક્ષે આને એક પ્રસ્થાન ગણાવી શકાય.

આકાર-સ્વરૂપ એ એવું તત્ત્વ છે જે આ દશ્યજગતમાંથી મનુષ્યચિત્ત પર પડતા-ઝિલાતા સંસ્કારો-સંવેદનો વગેરેમાં સંરચનાત્મક વ્યવસ્થા સ્થાપીને એમને અનુભવગમ્ય બનાવી શકે. પરંતુ આ મૂળ સંવેદનોનું પોતાનું પણ એક અંતસ્થ (inherent) વ્યવસ્થાતંત્ર હોય છે અને તે વાસ્તવાનુભવથી સંપૂર્ણ સ્વતંત્ર-નિરપેક્ષ હોય છે. આવું અનુભવનિરપેક્ષ રૂપ તે a priori form. આનો સીધો સંબંધ કેન્ટ શુદ્ધ ઈક્ષા-pure perception-સાથે સ્થાપે છે. વળી ચિત્તમાં બીજી એક શક્તિ પણ રહેલી છે-વિચારશક્તિ. એના વડે શુદ્ધ ઈક્ષાને તે વિચારના આકારો forms of thought-માં ઢાળીને અનુભવબોધની સીમામાં લાવી શકે છે. આ પ્રક્રિયાને કેન્ટ આમ સમજાવે છે : Thinking is the act of *relating a given Intuition to an object.*

પરંતુ આ objectનું જ્ઞાન જેને થાય છે અને જે એક object ને બીજા object થી વેગળું પાડીને સમજી શકે છે તે subject એટલે કે જ્ઞાતા એટલે કે ચેતના તે તો અનેકવિધ ઇન્દ્રિય સંવેદનો-sensesનો ખડકલો છે. આ ઇન્દ્રિયસંવેદનો અનુભવનું રૂપ ક્યારે પામે ? સંવેદનો લેખે તો એ બધાં કેવળ ઉદ્દીપનોથી વિશેષ કંઈ નથી. જ્યારે એમને વસ્તુ-સ્થળ-કાળ'અને તેથી યે વધુ તો ચિત્તના કોઈ હેતુનું આલંબન મળે ત્યારે તે sensation સંવેદનમાંથી perception ઇક્ષામાં રૂપાંતરિત થાય. એ ઈક્ષા *understanding*-અભિજ્ઞાની પ્રક્રિયામાથી પસાર થતાં તે conception-વિભાવના બને અને તે વિચાર-thought રૂપે અનુભવ-ગમ્ય બને એવો આલેખ કેન્ટની વિચારણામાં મળે છે. આ આખી પ્રક્રિયામાં સંઘટના અને રૂપાંતરનો ક્રમ રહેલો છે. એ સમજાવતાં કેન્ટ કહે છે. By sensibility forms are given, by understanding they are cogitated.

આમ કેન્ટમાં અનુભવપ્રક્રિયાના મુખ્ય બે સ્તંભો ઇન્દ્રિયસંવેદન અને અભિજ્ઞા એવા જોવા મળે છે. પણ પાછળથી કેન્ટ "આપણને હજી સુધી અજ્ઞાત" એવા ત્રીજા સ્તંભનું સૂચન કરે છે જેનો આધાર લઈ હાઇડેગરે એનું કલ્પના-imagination-એવું સ્પષ્ટ નામાભિધાન કર્યું. એટલે મૂળભૂત રીતે કેન્ટમાં પણ જ્ઞાનમીમાંસાનું આવું ત્રિક રચાય છે જેમાંથી ત્રણ પ્રકારના આકારો નીપજતા હોવાનું તારતમ્ય નીકળે. તે છે

ઇન્દ્રિયસંવેદનના આકારો (forms of sensibility), અભિજ્ઞાના આકારો (forms of understanding) અને કલા આકારો (art forms). સિતાંશુ આ આખો મુદ્દો ઘણી વિશદતાથી સ્પષ્ટ કરે છે.

અહીં એક વાત એ ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે કેન્ટ કેવળ આકારનાં જ જુદાં જુદાં સ્તરોની વાત નથી કરતા, પણ એક આકાર(રૂપ)માંથી બીજા આકારમાં થતા રૂપાંતરની પણ વાત સાથે સાથે જ કરતા હોય છે. એટલે અનુભવ એ પોતે એક આકાર છે એમ કહીએ તો તે કઈ રૂપાંતર-પ્રક્રિયાને અંતે કલાનુભવ બને છે તે જોવાનું પણ પ્રાપ્ત થાય. અનુભવને કલાનુભવમાં રૂપાંતરિત કરનાર, એ બે વચ્ચે અનુસંધાન સ્થાપનાર, એમની વચ્ચે mediation કરનાર શક્તિ તે imagination એમ પાછળથી સ્પષ્ટ થયું. કેન્ટે તો એને mystery કહીને જ સંતોષ માન્યો હતો. સિતાંશુ યોગ્ય રીતે જ કહે છે કે હાઇડેગરે સ્પષ્ટપણે આ શક્તિને pure productive imagination કહી. સિતાંશુએ અહીં કારયિત્રી પ્રતિભા સાથે આનો સંબંધ જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોત તો કંઈક રસપ્રદ તારતમ્યો પ્રાપ્ત થાત. કલ્પનાની આ શક્તિને pure એટલા માટે કહી કે એ શક્તિ પણ અનુભવનિરપેક્ષ છે. અને છતાં, સિતાંશુ નોંધે છે તેમ, એ શક્તિ જ અનુભવને શક્ય બનાવતી હોઈ એને productive (કારયિત્રી) પણ કહેવાઈ. આ શક્તિ sensibility અને understanding (વેદનશીલતા અને અભિજ્ઞા)થી પણ ઉપર રહીને the-thing-in-itself-વસ્તુતત્ત્વને અનુભવગમ્ય બનાવવા સમર્થ છે. આ આખીયે ચર્ચા પરથી સિતાંશુ એવા તારતમ્ય પર આવે છે કે વેદનશીલતા શુદ્ધ આકારો-pure formsનું નિર્માણ કરે, અભિજ્ઞા વિચારોના આકારો forms of thought અથવા pure concepts શક્ય બનાવે અને કલ્પના અનુભવ-ને શક્ય બનાવે.

પણ પ્રશ્ન હવે એ થાય કે આ ત્રણ તત્ત્વો દ્વારા કેવળ અનુભવની પ્રક્રિયા તો સમજાવી શકાય, પણ તેની સાથે કલાના અનુભવ અને કલાના આકારોનો સંબંધ શી રીતે સ્થાપી શકાય?

કેન્ટ અને એમની પરંપરાના અન્ય ચિંતકોની વિચારણાનાં મહત્ત્વનાં બિંદુઓને આધારે સિતાંશુ એવી સમજ કેળવે છે કે જ્ઞાનમૂલક અનુભવો

noetic અનુભવો–જે discursive છે તે સૌંદર્યમૂલક–aesthetic અનુભવો જે non-discursive અથવા intuitive છે તેનાથી જુદા પડવાનું કારણ એ છે કે પહેલા પ્રકારના અનુભવો વિભાવનાજન્ય છે જ્યારે બીજા પ્રકારના intuitive છે, intuitionમાંથી જન્મે છે પણ કના એ અનુભવનો વિષય હોઈ આ empirical intuition જે intuitionમાંથી એ જન્મે છે તેને pure intuition કહેવાય જ્યારે બાકીના અનુભવો અભિન્ન રૂપ હોઈ pure conceptsમાંથી મળતા અનુભવો ગણાય

સિતાંશુની આ ચર્ચામાં થોડીક મુશ્કેલી જણાય છે એમણે જે ચર્ચા નિરૂપી છે તેના ઉપરથી એવી સમજ બંધાવા પામે છે કે જાણે concepts વિભાવન એ અને intuition એકમેકથી વેગળી એવી ચેતનાની શક્તિઓ કે લક્ષણો છે પણ કેન્ટ જે સંઘટના અને રૂપાંતરનો આલેખ આપે છે અને જેનો ઉલ્લેખ આગળ થઈ ગયો તેમાં કદાચ આ બે રૂપાંતર પ્રક્રિયાના બિન્દુઓ હોવાનું વધારે પ્રતીતિકર લાગે છે અન્યથા કેન્ટના આ બે વિધાનો જેનો સિતાંશુએ ઉલ્લેખ નથી કર્યો, તે કેવી રીતે સમજી–સમજાવી શકીશું? એ એક સ્થળે કહે છે Thinking is the act of relating a given intuiton to an object વળી અન્યત્ર એ નોંધે છે Thoughts without content are empty, intuition without concepts are blind અન્યથા વિષદ અને સ્પષ્ટ એવી સિતાંશુની વિચારણામાં આ મુદ્દા પરત્વે જે સંદિગ્ધતા રહેવા પામી છે તે ખટકે એવી છે લાઘવ જે આ ગ્રંથનું એક મોટું ભૂષણ છે તે જ્યાં વિસ્તાર અનિવાર્ય હોય ત્યાં એનું દૂષણ તો બની જતું નથી ને એવો પ્રશ્ન સિતાંશુએ વારંવાર પોતાને જ પૂછવો જોઈતો હતો.

ત્રણ પરિમાણોની પીઠિકા પર જે રીતે પોતે સ્થાપવા ધારેલો સિદ્ધાંત ટકવવાની વ્યવસ્થા લેખક વિચારી છે એમાં એક પક્ષે કેન્ટની આકારમીમાંસા બીજે જગન્નાથની રમણીયતામીમાંસા અને ત્રીજે ભર્તૃહરિની ભાષામીમાંસાને લઈને એ ત્રણે વચ્ચે પરસ્પર સંબંધ જોવા–નિરૂપવાના બૌદ્ધિક પુરુષાર્થમાં એમની વ્યુત્પન્નમતિ નવા અને મૌલિક પ્રસ્થાનો આરંભે છે અને ભવિષ્યની કાવ્યમીમાંસા માટે કેટલાક દિશાસંકેતો ચીંધે છે કેન્ટનિરૂપિત formના વિચારનો જગન્નાથના રમણીયતાવિચાર સાથેનો સંબંધ જોવાના ઈરાદે તર્કનિષ્ઠ, કૃતિનિષ્ઠ, અને તુલનાત્મક રીતિએ તપાસ કરતા

રમણીયતાનો પરંપરાગત અર્થ "સુંદરતા," "રમણીય" એટલે "સુંદર-આહ્‌લાદક" વગેરે તજીને "રમણીય" એટલે રમણયોગ્ય–ક્રીડાયોગ્ય એવો અર્થ આધારભૂતતા સાથે સ્વીકારે છે અને એમ કરવામાં ભરતનો આધાર લઈ કૃતિનિષ્ઠતા અને તર્કનિષ્ઠતાની પ્રતીતિ કરાવે છે.

જગન્નાથે કાવ્યની વ્યાખ્યા આપતાં કહ્યું છે કાવ્ય એટલે રમણીય અર્થનો પ્રતિપાદક શબ્દ. જગન્નાથના મતે આ રમણીયતા એ જ કાવ્યને વિશેષ્ય બનાવનાર એવો કાવ્યધર્મ છે. સિતાંશુ કહે છે તેમ જગન્નાથને મન "કાવ્ય" એ એક જ શબ્દ દ્વારા "કાવ્યતા" અને "વિશેષ્યતાં" એ બંને ધર્મો અભિપ્રેત છે અને એ બંને પરસ્પર અવચ્છેદક હોઈ "રમણીયતા" એ વિશેષણરૂપે કાવ્યધર્મ બની જાય છે. આ રમણીયતા એટલે લોકોત્તર આહ્‌લાદ પ્રેરતી જ્ઞાનગોચરતા. અહીં લોકોત્તર એ આહ્‌લાદનું વિશેષણ છે એટલે ફલિત એમ થાય કે રમણીયતા એ એક વિશેષ પ્રકારનો આહ્‌લાદ પ્રેરતું તત્ત્વ છે. આમ એક તરફ જ્ઞાનમીમાંસાની ભૂમિકાએ જ્ઞાનગોચરતા, ભાવના, અનુભવસાક્ષિકતાનો વિચાર, અને અસ્તિત્વમીમાંસાની ભૂમિકાએ લોકોત્તરતા, સંનિવેશચારુતા તેમ જ પ્રતિભા–કાવ્યઘટના એમ બે ભૂમિકાઓને સાંકળી લઈને જગન્નાથકથિત રમણીયતાની વિભાવનાને સિતાંશુ પોતાની રીતે સમજવા પ્રયત્ન કરે છે.

રમણીયતા દ્વારા જે લોકોત્તર આહ્‌લાદ મળવાનું જગન્નાથ કહે છે તે જ્ઞાનગોચરતાજન્ય છે. આ જ્ઞાન ભાવનારૂપી જ્ઞાન છે અને એવા જ્ઞાનનું પ્રધાનલક્ષણ એ છે કે તે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક છે. આકારની ચર્ચામાં અનુભવ અને કલાનુભવને જે રીતે નિરૂપ્યો છે તે પરથી એવું ફલિત કરી શકાયું છે કે આકાર form એટલે મૂળસામગ્રી સાથે સંકળાયેલો સમાધિરૂપે પમાતો અનુભવ. એમાં મૂળસામગ્રી પર ચિત્ત ઠરતું હોય, contemplation કરતું હોય એવું અભિપ્રેત છે. એટલે આકાર દ્વારા જે અનુભવ થાય છે તે અનુભવનું સુસ્થિર, સમાધિયોગ્ય એવું એક લક્ષણ. પરંતુ અનુભવમાત્ર આ એક જ પ્રકારના તો નથી – ન હોઈ શકે. *

* (કેન્દ્રે તો આકાર દ્વારા પમાતા અનુભવ–કલાનુભવની વાત કરી. અનુભવનું આ સિવાય જે લક્ષણ છે તે જગન્નાથમાંથી શોધવાનો સિતાંશુનો ઉપક્રમ છે. અહીં એ યાદ આવી જાય છે કે લોન્જાઇનસે ઉદાત્તસાહિત્યની વિભાવના નિરૂપી તેના સેંકડો વર્ષો પછી જે ઉદાત્ત નથી અને છતાં જે સાહિત્ય નામને યોગ્ય, આહ્‌લાદ-

તો જે બીજા પ્રકારના અનુભવો છે તે રમણીયતાના લક્ષણયુક્ત, ભાવનારૂપે પમાતા, મૂળસામગ્રી સાથે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાન સાધતા એવા અનુભવો. એટલે જગન્નાથ જે આ પ્રકારના અનુભવની મીમાંસા કરે છે તે આપણી કાવ્યપરંપરામાં એક મોટી ઘટના છે. રસમાં સમાધિ, સુસ્થિરતા એ અનુભવનું લક્ષણ ગણાયું છે. એટલે એ રીતે રસાનુભવ આકારની કેન્ટની વિભાવનાનો વધારે નજીકનો સગોત્ર હોવાનું કહી શકાય અલબત્ત, એની વધુ વિચારણા સિતાંશુએ કરી નથી, કારણ એમના વિષય ની મર્યાદાની બહાર એ કદાચ રહે છે.

પણ "રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ" એટલું તો સૂચિત કરે છે જ કે રસની વિભાવના એકલી કાવ્યાનુભવમાત્રને આવરી લઈ શકે નહિ.

રમણીયતાની વિભાવના ચર્ચતાં સિતાંશુ એ અનુભવનું માધ્યમ શબ્દ એ શું છે તે પણ સમજવા પ્રયત્ન કરે છે. રસનો કે રમણીયતાનો અનુભવ પ્રેરનાર જે કાવ્યાર્થ છે તેનું માધ્યમ તો શબ્દ. આપણે "રસાત્મક વાક્ય તે કાવ્ય" અને "રમણીયાર્થ પ્રતિપાદક શબ્દ તે કાવ્ય" એ સૂત્રો જાણીએ જ છીએ. આમ એક તરફ કાવ્યરૂપ ધરતો રસાત્મક શબ્દ સુસ્થિર, સમાધિરૂપ, વિશ્રાન્તિજન્ય અનુભવ કરાવે તો તે જ શબ્દ રમણીયાર્થ પ્રતિપાદનાર્થે ભાવનારૂપી, પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક લોકોત્તર આહ્‌લાદરૂપી અનુભવ પણ કરાવે.

તાત્પર્ય એ કે કવિ જ્યારે જ્યારે શબ્દ પ્રયોજે ત્યારે ત્યારે પ્રત્યેક પ્રસંગે રસનિષ્પત્તિની જ અપેક્ષા ન રાખી શકાય. કોઈ વૈકલ્પિક, પણ તેટલી જ મહત્ત્વની, તેટલી જ કાવ્યાત્મક અનુભૂતિ પણ તેનાથી સિદ્ધ થાય. આગળ કહ્યું તેમ કાવ્યાનુભવ માત્ર રસાનુભવ નથી. હવે એમ પણ કહીએ કે શબ્દ માત્ર રસનિષ્પત્તિને જ તાકતું માધ્યમ નથી. સિતાંશુ એમ

જનક, કલાતત્ત્વયુક્ત એવી સર્જનાત્મક કૃતિઓ છે તેનો વિચાર કરતા બર્ક beautifulની વિભાવના નિપજાવી. અલબત્ત, સાહિત્યવિવેચન કે તત્ત્વજ્ઞાન એ બેમાંથી એકેય બર્કના રસના મુખ્ય વિષયો ન હતા એટલે એ દિશામાં એ કશું મહત્ત્વનું પ્રદાન કરી શક્યો નહિ. પણ અહીં એ નોંધવું રસપ્રદ ગણાશે કે કેન્ટ જે કંઈ સાહિત્યવિચાર નિરૂપ્યો તે બર્કથી પ્રભાવિત હતો)

સ્થાપિત કરે છે કે રસાનુભવ અને રમણીયાનુભવ એ form અને flow રૂપ છે. બંને સાચા કાવ્યાનુભવ અવશ્ય છે. પણ રમણીયાર્થ પ્રતિપાદક શબ્દ કે જે દ્વારા પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક ભાવનારૂપી જ્ઞાન (અનુભવ–રમણીયાનુભવ) શક્ય બને છે તેમ પ્રતિપાદિત કરનાર જગન્નાથમાં શબ્દતત્ત્વના મહત્ત્વને એના યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં ઓળખવામાં આવ્યું છે, જે રસવિચારમાં નથી થયું.

આમ જગન્નાથનો રમણીયતા સિદ્ધાંત સમજાવતાં શબ્દની શક્તિને સમજવાનું પણ અનિવાર્ય બની જાય છે. એટલે અહીં આધુનિક સાહિત્યવિચારમાં form પછી જે બીજું મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે તે શબ્દવિચારને નિરૂપવાનું લેખકને પ્રાપ્ત થાય છે.

આમ કરવામાં કેન્ટ–જગન્નાથ પછી લેખક એમની વિચારણામાં ભર્તૃહરિના "વાક્યપદીય"માં નિરૂપેલા ભાષાતત્ત્વવિચારનો આધાર લે છે. આનંદવર્ધને પણ ધ્વનિમાં રહેલા સ્ફોટતત્ત્વને સમજાવતાં ભર્તૃહરિ અને એમની પરંપરાના વૈયાકરણોએ નિરૂપેલા સ્ફોટસિદ્ધાંતોનો આધાર લીધો છે એ આપણે જાણીએ છીએ. શબ્દ એટલે વર્ણોની વ્યવસ્થિત યોજના. વર્ણ એટલે ધ્વનિ. પ્રત્યેક ધ્વનિઘટક સ્વતંત્રરૂપે એક સ્ફોટરૂપે આવિષ્કૃત થાય છે. પણ શબ્દમાં વર્ણઘટકોનો એવો પરસ્પર સંબંધ જોડાયેલો હોય છે કે શબ્દ અર્થને નિષ્પન્ન કરે ત્યાં સુધીમાં આ વર્ણઘટકોના સતત સંયોગ-વિયોગની પ્રક્રિયા દ્વારા પરસ્પર આંતરિક અનુસંધાન દ્વારા અર્થનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા પૂર્ણ થાય છે. એ જ રીતે રમણીયતા દ્વારા પમાતું ભાવનારૂપી જ્ઞાન જે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક છે તેમાં શબ્દના સંયોગવિયોગની સાતત્યમૂલક ઘટકનિર્મિતિની પ્રક્રિયાના પરિણામરૂપે રમણીયાર્થપ્રતિપાદક કાવ્ય નિષ્પન્ન થાય.

આમ રસ સુસ્થિર, સમાધિયોગ્ય, contemplation યોગ્ય, વિશ્રાંતિજન્ય આનંદનો અનુભવ આપે છે ત્યારે રમણીયાર્થપ્રતિપાદક શબ્દ દ્વારા તો પ્રવાહરૂપી પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક એવા રમણીયાર્થની પ્રતિપત્તિ થાય છે. તો પછી એક તરફ રસાનુભવ, અને બીજી તરફ કલાઆકાર (Art form) દ્વારા પમાતા કાવ્યાનુભવ સાથે રમણીયાનુભવનો શો અને કેવો સંબંધ શી રીતે સ્થાપવો એ પ્રશ્ન સુધી સિતાંશુ આવી પહોંચે છે અને ત્યાંથી જ રમણીયતાના વાગ્વિકલ્પો ચોક્કસપણે નિરૂપવા પ્રતિ એ વળે છે.

આમ કરવામાં લેખક મુશ્કેલીઓનો અનુભવ કરે છે, એનો એકરાર પણ કરે છે. છતાં ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં જુદા જુદા મીમાંસકોએ કાવ્યાનુભવનું સ્વરૂપ વર્ણવતાં સમાધિ, વિશ્રાંતિ, વિમર્શ, તાત્કાલિકતા, તન્મયતા, સ્વપર્યાપ્તતા, વિગલિતવેદ્યાન્તરતા આદિ જેવા પ્રયોજેલા શબ્દોમાં અર્થચ્છાયાનું સામ્ય લેખક જુએ-બતાવે છે અને કહે છે કે જો સમાધિ-રસ દ્વારા અનુભવમાત્રની સુસ્થિરતા અભિપ્રેત હોય છે તો વિશ્રાન્તિ દ્વારા કલાનુભવની. (અહીં વિશ્રાન્તિની વિભાવનામાં પણ, લેખકને જો ત્રિ-પરિમાણી વિચારવ્યવસ્થાથી બહાર નીકળવાનું અભિપ્રેત હોત તો કદાચ એરિસ્ટોટલના catharsis સાથે સંબંધ જોડવાનું પ્રાપ્ત થાત.) એટલે સમાધિથી વિશ્રાન્તિ સુધીનો ગતિઆલેખ તપાસતા આપણે રસની ભૂમિકાને પામીએ છીએ. કલા સૌંદર્યને સમજવાની આ એક દૃષ્ટિ થઈ. પણ અગાઉ કહેવાઈ ગયું છે તેમ કલાનુભવને સમજવાની બીજી વૈકલ્પિક ભૂમિકાઓ પણ છે જ. અને તેની તપાસ લેખકને કરવી છે. એટલે Art form દ્વારા કેન્ટની જ્ઞાનમીમાંસાના આધારે વિકસેલો આકારસિદ્ધાંત કાવ્યાનુભાવને સમજવાની બીજી દષ્ટિ એમ લેખકે સ્વીકારે છે. તો રમણીયતા–સિદ્ધાંતમા પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મક ભાવનારૂપી અનુભવ કે જે શબ્દના ઉપનિબંધન દ્વારા શકય બને તે એ જ વસ્તુને સમજવાની ત્રીજી દષ્ટિ એમ લેખકને સિદ્ધ કરવું છે. એ ત્રીજી દષ્ટિ સિતાંશુને જગન્નાથ પાસે મળી છે એટલે એમને આપણે જગન્નાથના અભિનવ ભાષ્યકાર કહીએ તો તે અતિશયોક્તિ નહિ ગણાય.

હવે Art-formમાં તો contemplation અર્થાત્ સમાધિ, સુસ્થિરતાનું લક્ષણ હોવાનું સ્પષ્ટ છે જ. એટલે રસસિદ્ધાંત સાથે એનું કંઈક સામ્ય જોઈ શકાય એનો નિર્દેશ આગળ અપાયો હતો. પણ આ સામ્ય બતાવવામાં લેખકે રસ નથી દાખવ્યો તેનું કારણ કદાચ એમ હોઈ શકે કે એમનો રમણીયતા–વિચાર પર જ મુખ્ય ઝોક છે. કદાચ એમ પણ હોય કે રસને તો પરંપરાગત રીતે ભાવકકેન્દ્રી કાવ્યવિભાવના ગણવામાં આવી છે. જ્યારે પશ્ચિમની કાવ્યવિભાવના (જેમાં form, contemplationની વિભાવનાઓ પણ સમાવિષ્ટ ગણાય) તો સર્જકકેન્દ્રી છે. એટલે આ પાયાના ભેદનું સમાધાન કયાં શોધવું ?*

* રસ ભાવકકેન્દ્રી છે કે કૃતિકેન્દ્રી છે તે પણ ચર્ચાસ્પદ પ્રશ્ન છે. પણ રસને ભાવક-

Form અને રસ વચ્ચે સંબંધ જોવામાં બીજી પણ એક મુશ્કેલી લેખક અનુભવે છે. કારણ એ નોંધે છે તેમ form તો કૃતિગત તત્ત્વ છે (કેન્ટ એને અવારનવાર ચિત્તગત પણ ગણે છે તે સિતાંશુ જાણે છે) જ્યારે ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં વિશ્રાંતિ આદિ વિભાવનાઓ ભાવકગત છે. (એ કાવ્યપદાર્થગત તત્ત્વ છે તે વાત સિતાંશુ નથી જાણતા એવું નથી) એટલે એ બે અમુક રીતે ભિન્ન જ રહેવાનાં. અને રમણીયતા એ બે વચ્ચેની ભિન્નતાને વિગલિત કરનાર, અને બેયમાં સાયુજ્ય–સમરૂપતા–પરસ્પર પૂરકતા લાવનાર વિભાવના છે એવી એમની સમજ છે.

લેખકની ચર્ચામાં આ એવો તબક્કો છે જ્યાં એ એક પછી એક સ્થાપનાઓ કરતાં કરતાં, એમ કરવામાં પોતે રચેલા તર્કમાં ક્યાંય ત્રુટિઓ, દોષો તો નથી રહેતા ને એ વિષે પોતાને પ્રશ્નો પૂછતા જાય છે, નબળી કડીઓનો ગર્ભિત એકરાર કરતા જાય છે. કારણ એમના પક્ષે અભિનિવેશ નથી. અને એટલે જ આપણને પણ કેટલાક પ્રશ્નો એમને પૂછવાનું ફાવે તેમ છે. ખરેખર તો જ્ઞાનના પ્રદેશમાં ખોજ કરનાર સ્થાપના કરવા કરતાં સંકેતો ચીંધવાનું પસંદ કરે અને સિતાંશુનો એવો અભિગમ રહ્યો છે.

કેન્ટે art form કે mere formની ચર્ચા કરતાં એવું કલ્પેલું કે આ art formનું ઉદ્ભવસ્થાન વેદનશીલતાથી ભિન્ન એવી કોઈ ચિત્તશક્તિમાં રહેલું હોવું જોઈએ. હાઈડેગરે એ શક્તિને નામાભિધાન આપીને કહ્યું કે એ શક્તિ કલ્પનાશક્તિ છે. આમ સાહિત્યવિવેચનમાં આ શબ્દ સાથે એક મહત્ત્વની વિભાવનાએ પાયો નંખાયો. આ શક્તિ અનુભવને સંયોજિત unified બનાવે છે.

કેન્દ્રી કહીએ ત્યારે સંર્જક કલાસર્જનની પ્રક્રિયા દરમ્યાન સૂક્ષ્મરૂપે યુગપત્ રીતે ભાવક પણ છે અને એ રીતે પોતાની કૃતિનો એ આદિ ભોક્તા પણ છે એમ સમજીએ તો રસની વિભાવનાનો સર્જનપ્રક્રિયા સાથે કંઇક સંબંધ જોવાનું શક્ય બને. અને આમ રસાનુભવની નિષ્પત્તિનું રસનિર્માણની પ્રક્રિયા સાથે અનુસંધાન જોઈ શકાય. નિત્શેએ કલાકૃતિને કલાકારના contemplationથી ભાવકના contemplation સુધી થઈ જનાર વાહનરૂપ ગણાવી છે તે કદાચ આવી કોઈ સમજથી હોવાનો સંભવ છે. આમ બે અભિગમો વચ્ચે જે તફાવત પાયાનો લેખાયો છે તે તાત્ત્વિક હોવા કરતાં point of viewનો કે emphasisનો હોવાનું સમજાય છે.

આ સંયોજના – merging of opposites – ભેદોનું વિગલન-કલ્પના દ્વારા કેમ થાય છે તેની વિસ્તૃત ચર્ચા જર્મન તત્ત્વજ્ઞાનના આધારે કોલરિજે ૧૯મી સદીમાં કરી. જો કે સિતાંશુની વિચારવ્યવસ્થામાં જે ત્રિક રચાય છે તેમાં આ મોટા પ્રસ્થાનને અવલોકવાનો અવકાશ કદાચ એમને નથી જણાયો.

પણ કેન્ટ તરફ પાછા વળતાં જોઈએ તો કલાના આકારો કેવા છે તે સમજાવતા એમણે કહ્યું કે they are without a concept પરિણામે એમને એમ પણ કહેવાનું પ્રાપ્ત થયું કે (they are) directly apprehended without the mediation of any conception પણ આ વ્યવધાનરહિત અવબોધ કેમ થઈ શકે છે? તો એ કહે છે કે આ કલામાં આકારને લીધે શકય બને છે. આમ આકાર એ કૃતિના contentને ઉપનિબદ્ધ કરનારું તત્ત્વ છે એવું કેન્ટની વિચારણામાંથી ફલિત થતું હોવાનું જણાવી કેન્ટના વિચારનું સામ્ય જગન્નાથમાં એ રીતે જુએ છે કે રમણીયાનુભવ કે જે કાવ્યની પ્રતિપત્તિ છે તે તાત્કાલિક છે. આમ રમણીયતાની જ્ઞાનગોચરતા –apprehension– પણ કોઈ પણ વ્યવધાનથી રહિત છે. બેમાં ફેર હોય તો તે માત્ર એટલો કે રમણીયતામાં રમણશીલતા છે. *contemplation* નહિ. આમ રમણીયતા કાવ્યનું એવું લક્ષણ છે– ધર્મ છે જે કલાકૃતિ પરત્વે ભાવકચિત્તને આકર્ષે જરૂર, કેન્દ્રિત કરે પણ સમાધિસ્થ નહિ કરી શકે.

મનુષ્યની રમણશીલ સંપ્રજ્ઞતા, જે રમણાતિરિક્ત કાલાવલંબી નથી તે સંપ્રજ્ઞતા, રમણીયનો અનુભવ કરે છે. આ કેવી રીતે સંભવે છે? તો તેનો સિતાંશુ ભર્તૃહરિના આધારે ઉત્તર આપે છે કે આમ શબ્દપ્રકાશથી બને. કારણ શબ્દ જેમાં સર્વ કંઈ ઉપનિબદ્ધ છે તેના અભાવે તો અનુભવ-રમણીય કે સમાધિયોગ્ય–contemplation યુક્ત શકય જ નથી.

પણ રમણીયાનુભવ કરનારી રમણશીલ સંપ્રજ્ઞતા અને contemplation કે સમાધિનો અનુભવ કરનારી સંપ્રજ્ઞતા જુદી તો ખરી જ. એટલે એ એકબીજાનો પર્યાય નહિ પણ વિકલ્પરૂપે જ અવલોકી શકાય. આ જુદાપણું તે લેખક વિપરીતતા કે વિરોધ નથી લેખતા, પણ વિલક્ષણતા જ હોવાનું સમજે છે. અને તે સાથે આવી ભિન્ન દેખાતી, પણ તત્ત્વતઃ વિલક્ષણ એવી આ બે અનુભવકોટિઓમાં સામંજસ્ય જોવા માટે બૃહદ્‌રમણીયતાનો

વિચાર નિબંધના અંતભાગે સૂચવે છે. એમણે જે તર્કની રચના ગોઠવી છે તેના માળખામાં એમને માટે આમ કરવું લગભગ અનિવાર્ય-બનતું જણાશે. રમણીયતામાં જે પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મકતાનું લક્ષણ છે, તેમાં જ્યાં જ્યાં અનુસંધાનનાં બિંદુઓ છે ત્યાં ત્યાં સ્થિરતાનું તત્ત્વ હોવાનું લેખક જણાવે છે અને એ બે સ્થિરબિંદુઓની વચ્ચેની સ્થિતિને ગતિશીલ, પ્રવાહી, ધારાવહી, flow રૂપ કહીને જેમાં form અને flow બંનેનું સાયુજ્ય છે, જેમા apollonian and Dyonisian કલાભાવનાઓનું સાયુજ્ય રચાય છે, જેમાં રસ અને રમણીયતા, સમાધિ અને પ્રવાહમયતા પરસ્પર સંબંધે જોડાય છે તે બૃહદ્-રમણીયતાનું લક્ષણ. ટૂંકમાં રમણીયતા એટલે સુસ્થિરતાનું વિરોધી અસ્થિરતાયુક્ત એવું કાવ્યલક્ષણ નથી પણ વચ્ચે વચ્ચે સ્થિરતાને સ્પર્શતી પ્રવાહમાન લયભરી ચંચળતા.

તો પછી સમાધિ, રસ, સંયોગ, contemplation એ બધી વિભાવનાઓને બૃહદ્રમણીયતાના અંશરૂપ સમજવી? અને રમણીયતાની વિભાવનાને એ બધાથી સર્વોપરિ સમજવી? આવા પ્રશ્નો આપણને થાય. નિબંધ લગભગ આ તબક્કે પૂરો થતો હોવાથી "રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ"-માં તો સિતાંશુ પાસે એના ઉત્તરો મળવાના નહિ જ. અલબત્ત, એ પોતાની મથામણ કે મૂંઝવણ જે કહો તે નિત્શેની પણ હતી એ નોંધે છે: form અને flow, Apol'onian અને Dyonisian એવી કલાની ધારાઓ દ્વારા જે ધ્રુવદ્વયી વ્યવસ્થા અસ્તિત્વમાં હતી તેનાથી પર એવું તત્ત્વ નિત્શેની શોધ હતી, પણ સિતાંશુના મતે એમની સમક્ષ પશ્ચિમના તત્ત્વચિંતનમાં માર્ગ સુઝાડે એવી જ્ઞાનમીમાંસાગત કે અસ્તિત્વમીમાંસાગત ભૂમિકા ન હતી. એ એટલું કહી શક્યા કે આ ભેદો કેવળ દેખીતા છે. તેવી જ રીતે romantic અને classical એવા કલાપ્રવાહો પણ દેખીતા ભેદો છે. જેનાથી વિવેચનમાં કેટલીક અનુકૂળતા ભલે થતી હોય, પણ એ બેથી પર એવું કશુંક ત્રીજું તત્ત્વ હોવું જોઈએ જેમાં આ બેનું સાયુજ્ય સિદ્ધ થઈ શકે.

આ જ વિચારતંતુને આગળ લંબાવતાં રસ-રમણીયતાને પછી આવી દેખીતી રીતે ભિન્ન એવી વિભાવનાઓ સમજી અને શબ્દપ્રકાશ કે જેમાં સર્વ કંઈ ઉપનિબંધન પામે છે તેને એવું ત્રીજું પરિમાણ ગણીએ જેને લીધે આવી ધ્રુવદ્વયીની પાર જઈ વિચારી

શકાય એવું સિતાંશુ પ્રસ્થાપિત કરે છે. રસ કે રમણીયતાના અનુભવો શબ્દનિબદ્ધ થઈને જ જ્ઞાનગોચર થાય. આમ ભર્તૃહરિના ભાષાવિચારમાંથી લેખકને એ ખૂટતી કડી મળી છે જે નિત્શેને ન મળી હોવાનું એમને જણાયું છે. ભર્તૃહરિના "વાક્યપ્રદીય"માં સ્ફોટના જે બે વૈકલ્પિક પાઠો ઉપલબ્ધ છે તેનો મૌલિક ઉપયોગ–વિનિયોગ સિતાંશુએ પોતાની સ્થાપનાની પુષ્ટિ અર્થે કર્યો છે. એ કહે છે કે 'સંયોગવિયોગ થકી સ્ફોટ' એવો પાઠ લઈએ ત્યારે સતત તોડજોડની પ્રક્રિયાનો અને 'સંયોગવિભાગ થકી સ્ફોટ' એવો પાઠ સ્વીકારીએ તો સ્ફોટની અંતર્ગત રહેલાં સ્વાયત્ત વર્ણઘટકોની રચનાનો બોધ થાય. એવો અર્થ સ્વીકારીને લેખક શબ્દની અંદર જ સંરચનાત્મક પરિબળો હોવાનું પ્રતિપાદિત કરે છે અને કહે છે કે જેમ કલામીમાંસામાં ફૉર્મ એટલે art form તેમ જગન્નાથના રમણીયવિચારના સંદર્ભે શબ્દ એટલે કાવ્યગત અર્થ જ સમજવો પડે. એટલે જગન્નાથ જ્યારે "શબ્દઃ કાવ્યમ્" કહે છે ત્યારે ઉપર કહ્યાં તે સ્ફોટસ્થિત બે સંરચનાત્મક પરિબળો પ્રવૃત્ત હોવાનું ગૃહીત છે જ. એ જ રીતે ભાવનાના પણ બે રૂપો, પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મકતા અને ધારાવાહિતા (આપણે એકને ધારા અને બીજાને પ્રવાહ કહી શકીએ) કે જ્યાં સમગ્રતા, એકતા, અખંડિતતાનું તત્ત્વ અભિપ્રેત છે તે રમણીયતાનાં લક્ષણો છે. તેમાં જ્ઞાન અને જ્ઞેયને વ્યવસ્થા આપતી, એમના દ્વૈતને વટી જતી, Apollonian અને Dyonisian તત્ત્વો વચ્ચે કવિહૃદયમાં ચાલતા વિદ્રોહને શમાવતી શક્તિ છે અને તે શબ્દાખ્યપ્રકાશમાં સ્થિત છે.

આમ કવિનો શબ્દ રમણીયાનુભવ કરાવવા શક્તિમાન છે અને એ અનુભવમાં જે દ્વૈતોની સામે કવિને ઝૂઝવું પડે છે તે વિગલિત થતાં સિતાંશુ જુએ છે. ગઈ સદીના પ્રારંભે જ્ઞાતા–જ્ઞેય, સાંત-અનંત, ચિત્ત અને પદાર્થ એવાં દ્વૈતોને ઓગાળી એમાં સાયુજ્ય સ્થાપતું તત્ત્વ કયું એ પ્રશ્નનો ઉત્તર શોધતો કોલરિજ esamplastic imaginationની વિભાવના પર આવ્યો; આવી જ દ્વૈત વ્યવસ્થામાં સાયુજ્ય સ્થાપનાર તત્ત્વની શોધમાં સિતાંશુ રમણીયતાવિચાર પર પોતાની આંગળી ટેકવીને ફરી આ એક જૂના પ્રશ્નને નવેસરથી જોવા આપણું ઉદ્દીપન કરવાનું તાકે છે. આ એક પ્રસ્થાન છે. યાત્રા તો હવે પછી આવવાની. એ યાત્રાપથે કોણ ચાલશે અને ક્યારે તેની તો રાહ જોવાની રહી. અત્યારે તો એક ઉદ્દીપકગ્રંથ રચવા બદલ આપણે એમને અભિનંદીએ.

દર્શક કૃત 'સોક્રેટીસ'નો એક વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ

ડૉ. જયંત વ્યાસ

શ્રી દર્શકકૃત 'સોક્રેટીસ'ને વ્યાખ્યાશૈથિલ્યને કારણે 'નવલકથા' ગણવામાં આવે છે; પરંતુ વસ્તુતઃ તે 'ઐતિહાસિક રોમાન્સ'ની વ્યાખ્યામાં જ આવે છે. જેવી રીતે મુનશીની કૃતિઓ 'પાટણની પ્રભુતા', 'ગુજરાતનો નાથ' વગેરે 'રોમાન્સ' છે.

પ્રથમ તો, તેનો વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ દોરવા માટે 'સોક્રેટીસ'ની રચના જે શબ્દાર્થો વડે થઈ છે તેને જ ક્રમશઃ પ્રત્યક્ષ કરતા જઈએ. એ પછી એકંદર તારવણી મેળવીશું. એ માટે સર્વત્ર અહીં 'સોક્રેટીસ' (સુલભ આવૃત્તિ-૧૯૭૭)-ના પાઠનો ઉપયોગ સંદર્ભો અને અવતરણોમાં કર્યો છે.

પાત્રરચના, સંવાદઘટક અને વાતાવરણ સોક્રેટીસના ગ્રીકકાલને અનુરૂપ હોવાની એક હવા આપણે ત્યાં વિવેચકો (વિષ્ણુપ્રસાદ, ચિ. ના. પટેલ વગેરે)એ ફેલાવી છે; પણ વસ્તુતઃ સૂક્ષ્મ અને ઊંડું નિરીક્ષણ કરતાં વર્ધા, સાબરમતી કે વિદ્યાપીઠના ગાંધીઆશ્રમોમાં ગાંધીજીની હયાતી દરમ્યાન રહેલાં વિભાવો અને સંકલ્પો (concepts) દ્વારા 'સોક્રેટીસ'નાં પાત્રો, સંવાદો અને વાતાવરણ રચાયાં છે અને પુષ્ટિ પામ્યાં છે. એથી યે નજીકના સમયમાં 'લોકભારતી' કે 'આંબલા'નાં બુનિયાદી શિક્ષણ-સંસ્થાનો જ 'એથેન્સ'ના નામે ચડાવી દેવાયેલ હોય તેમ જણાશે.

'મહાદેવભાઈની ડાયરી'ની પદ્ધતિએ 'ભીડિયા કહે', 'સોક્રેટીસ કહે' જેવાં સંવાદદર્શકો સર્વત્ર યોજ્યા છે. આ સંવાદોમાં ગ્રીકોની ખડતલ બુદ્ધિ-

શકાય એવું સિતાંશુ પ્રસ્થાપિત કરે છે. રસ કે રમણીયતાના અનુભવો શબ્દનિબદ્ધ થઈને જ જ્ઞાનગોચર થાય. આમ ભર્તૃહરિના ભાષાવિચારમાંથી લેખકને એ ખૂટતી કડી મળી છે જે નિત્શેને ન મળી હોવાનું એમને જણાયું છે. ભર્તૃહરિના "વાક્યપ્રદીય"માં સ્ફોટના જે બે વૈકલ્પિક પાઠો ઉપલબ્ધ છે તેનો મૌલિક ઉપયોગ-વિનિયોગ સિતાંશુએ પોતાની સ્થાપનાની પુષ્ટિ અર્થે કર્યો છે. એ કહે છે કે 'સંયોગવિયોગ થકી સ્ફોટ' એવો પાઠ લઈએ ત્યારે સતત તોડજોડની પ્રક્રિયાનો અને 'સંયોગવિભાગ થકી સ્ફોટ' એવો પાઠ સ્વીકારીએ તો સ્ફોટની અંતર્ગત રહેલાં સ્વાયત્ત વર્ણઘટકોની રચનાનો બોધ થાય. એવો અર્થ સ્વીકારીને લેખક શબ્દની અંદર જ સંરચનાત્મક પરિબળો હોવાનું પ્રતિપાદિત કરે છે અને કહે છે કે જેમ કલામીમાંસામાં ફોર્મ એટલે art form તેમ જગન્નાથના રમણીયવિચારના સંદર્ભે શબ્દ એટલે કાવ્યગત અર્થ જ સમજવો પડે. એટલે જગન્નાથ જ્યારે "શબ્દઃ કાવ્યમ્" કહે છે ત્યારે ઉપર કહ્યાં તે સ્ફોટસ્થિત બે સંરચનાત્મક પરિબળો પ્રવૃત્ત હોવાનું ગૃહીત છે જ. એ જ રીતે ભાવનાના પણ બે રૂપો, પુનઃ પુનઃ અનુસંધાનાત્મકતા અને ધારાવાહિતા (આપણે એકને ધારા અને બીજાને પ્રવાહ કહી શકીએ) કે જ્યાં સમર્થતા, એકતા, અખંડિતતાનું તત્ત્વ અભિપ્રેત છે તે રમણીયતાનાં લક્ષણો છે. તેમાં જ્ઞાન અને જ્ઞેયને વ્યવસ્થા આપતી, એમના દ્વૈતને વટી જતી, Apollonian અને Dyonisian તત્ત્વો વચ્ચે કવિહૃદયમાં ચાલતા વિદ્રોહને શમાવતી શક્તિ છે અને તે શબ્દાપ્યપ્રકાશમાં સ્થિત છે.

આમ કવિનો શબ્દ રમણીયાનુભવ કરાવવા શક્તિમાન છે અને એ અનુભવમાં જે દ્વૈતોની સામે કવિને ઝૂઝવુ પડે છે તે વિગલિત થતાં સિતાંશુ જુએ છે. ગઈ સદીના પ્રારંભે જ્ઞાતા-જ્ઞેય, સાંત-અનંત, ચિત્ત અને પદાર્થ એવાં દ્વૈતોને ઓગાળી એમાં સાયુજ્ય સ્થાપતું તત્ત્વ કયું એ પ્રશ્નનો ઉત્તર શોધતો કોલરિજ esamplastic imaginationની વિભાવના પર આવ્યો; આવી જ દ્વૈત વ્યવસ્થામાં સાયુજ્ય સ્થાપનાર તત્ત્વની શોધમાં સિતાંશુ રમણીયતાવિચાર પર પોતાની આંગળી ટકવીને ફરી આ એક જૂના પ્રશ્નને નવેસરથી જોવા આપણું ઉદ્દીપન કરવાનું તાકે છે. આ એક પ્રસ્થાન છે, યાત્રા તો હવે પછી આવવાની. એ યાત્રાપથે કોણ ચાલશે અને ક્યારે તેની તો રાહ જોવાની રહી. અત્યારે તો એક ઉદ્દીપકગ્રંથ રચવા બદલ આપણે એમને અભિનંદીએ.

દર્શક કૃત 'સોક્રેટીસ'નો એક વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ

ડો. જયંત વ્યાસ

શ્રી દર્શકકૃત 'સોક્રેટીસ'ને વ્યાખ્યાશૈથિલ્યને કારણે 'નવલકથા' ગણવામાં આવે છે; પરંતુ વસ્તુતઃ તે 'ઐતિહાસિક રોમાન્સ'ની વ્યાખ્યામાં જ આવે છે. જેવી રીતે મુનશીની કૃતિઓ 'પાટણની પ્રભુતા', 'ગુજરાતનો નાથ' વગેરે 'રોમાન્સ' છે.

પ્રથમ તો, તેનો વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ દોરવા માટે 'સોક્રેટીસ'ની રચના જે શબ્દાર્થો વડે થઈ છે તેને જ ક્રમશઃ પ્રત્યક્ષ કરતા જઈએ. એ પછી એકંદર તારવણી મેળવીશું. એ માટે સર્વત્ર અહીં 'સોક્રેટીસ' (સુલભ આવૃત્તિ-૧૯૭૭)-ના પાઠનો ઉપયોગ સંદર્ભો અને અવતરણોમાં કર્યો છે.

પાત્રરચના, સંવાદઘટક અને વાતાવરણ સોક્રેટીસના ગ્રીકકાલને અનુરૂપ હોવાની એક હવા આપણે ત્યાં વિવેચકો (વિષ્ણુપ્રસાદ, ચિ. ના. પટેલ વગેરે)એ ફેલાવી છે; પણ વસ્તુતઃ સૂક્ષ્મ અને ઊંડું નિરીક્ષણ કરતાં વર્ધા, સાબરમતી કે વિદ્યાપીઠના ગાંધીઆશ્રમોમાં ગાંધીજીની હયાતી દરમ્યાન રહેલાં વિભાવો અને સંકલ્પો (concepts) દ્વારા 'સોક્રેટીસ'નાં પાત્રો, સંવાદો અને વાતાવરણ રચાયાં છે અને પુષ્ટિ પામ્યાં છે. એથી યે નજીકના સમયમાં 'લોકભારતી' કે 'આંબલા'નાં બુનિયાદી શિક્ષણ–સંસ્થાનો જ 'એથેન્સ'ના નામે ચડાવી દેવાયેલ હોય તેમ જણાશે.

'મહાદેવભાઈની ડાયરી'ની પદ્ધતિએ 'મીડિયા કહે', 'સોક્રેટીસ કહે' જેવાં સંવાદદર્શકો સર્વત્ર યોજ્યા છે. આ સંવાદોમાં ગ્રીકોની અડતલ બુદ્ધિ-

મત્તા કે પ્રચંડ તર્કપૂતઃતાની પ્રતીતિ ભાગ્યે જ કયાંક કયારેક થાય છે. સોક્રેટીસના શિષ્યો અને પ્રશંસકોનું વર્તુલ ગાંધીજીના અંતેવાસીઓને મળતું આવે છે. એપોલો-ડોરસ, મીડિયા, ક્રિયસ અને એસ્પેશિયા તથા ઝેન્થિપી (કસ્તુરબાનું રૂપાંતર ?)–બધા મળીને જે રીતે દીર્ઘસૂત્રિતાથી વાતો કર્યા કરે છે તેમાં પ્રચ્છન્ન વેવલાશ દેખાયા વગર રહેતી નથી. ઉપરાંત, સોક્રેટીસ અને ગાંધીનું સમી-કરણ બંધબેસતું કરવાની મુગ્ધપ્રવૃત્તિ તો પાને પાને ચલાવવામાં આવી છે. કયાંક અને કયારેક જ સોક્રેટીસ સાચો અને ગ્રીક સોક્રેટીસ લાગે છે. મોટે ભાગે ગાંધીજી જેવો અને કવચિત્ વિનોબા ભાવે જેવો જણાય છે. પાના નં. ૧૧૩ ઉપર એપોલોડોરસ અને સોક્રેટીસ વચ્ચેની વાતચીત વિનોબા ભાવે અને જયપ્રકાશ નારાયણના વિવાદનો ધ્વનિ જગાડે છે.

"તારે આવા રાજકારણમાં પડવાની શી જરૂર છે ?" એપોલોડોરસ કહે, "આમાં રાજકારણ કયાં છે ? ન્યાયકારણ છે." ગાંધીજીના આશ્રમોમાં અંતેવાસીઓ કાલું–ઘેલું બોલીને બાપુનું મનોરંજન કરવા મરણિયો યત્ન કરતા હોય એવી છાપ મીડિયા, એપોલોડોરસ અને ક્રિયસના ઉદ્‌ગારો ઊભી કરે છે. તેમાં પ્રગટ થતી માંદી 'મંગલ–મંગલ'ની શ્રદ્ધા અને રટણા એક વિશિષ્ટ ગાંધીવાદી રસની ચર્વણા અર્પે છે.

(આ આખીયે કૃતિમાં અનુસ્યૂત હોવાથી પાના નંબરો આપવાની જરૂર નથી.)

એપોલોડોરસ સોક્રેટીસની ગેરહાજરીમાં તેના ડહાપણનો ડોળ કરીને મીડિયા સાથે, નગરસભામાં વાર્તાલાપો કે વિવાદો કરે છે ત્યારે અને ત્યાં ત્યાં બાપાની ટોપી ચડાવીને બાળક મોટો બનવાની ચેષ્ટા કરતું હોય એવું લાગે છે. ગાંધીજીની ઢબે જ બોલવા–ચાલવાનો હઠાગ્રહ સેવતા ઘણા ગુજરાતી નેતાઓ અહીં દેખાશે.

(પાના નં. ૧૭, ૨૫, ૩૦, ૪૦ અને ૪૧ ઉપર સોક્રેટીસની વાર્તાલાપ–શૈલી અને વ્યક્તિતાનો પ્રતીતિકર ખ્યાલ બંધાય તેવું આલેખન થયું છે; પણ તરત જ પાના નં. ૪૩ અને ૪૪ના ઊર્મિલ વડે તેના ઉપર પાણી ફરી વળે છે !)

સોક્રેટીસને મીડિયા, એપોલોડોરસ, ક્રીટો, એસ્પેશિયા, પેરિક્લિસ અને ક્રિયસ જોડે સામાન્ય અથવા વધુ પંકના પ્રાકૃત સબંધે ગંઠાયેલો દર્શાવ-

જામાં તેનું પાત્રગૌરવ નષ્ટ થાય છે. (પાના નં: ૪૮ થી ૫૦ વચ્ચે) પ્રેમાનંદ અને મુનશીની માફક ઐતિહાસિક-પૌરાણિક પાત્રોનું હીનીકરણ કે વિકૃતીકરણ થયેલ છે. મુનશીનાં પાત્રો અતિ સન્માન દાખવવા 'દબાયેલા' કે 'ભરાયેલા' કંઠે બોલે-'એ તો દેવ છે;' એવું જ એસ્પેશિયા સોક્રેટીસ વિષે બોલે તેવી ભળતી ગોઠવણ શ્રી. દર્શકે કરી છે. 'દેવોની માફક' (પાના નં. ૫૧) પાના નં. ૫૩થી ૫૭ ઉપરનો એસ્પેશિયા અને સોક્રેટીસ વચ્ચેનો સંવાદ ઉચ્ચ ગ્રીક સંવિત્તિનો ખ્યાલ આપે તેવો નથી.

પાના નં. ૬૬ ઉપર ક્રિસ્યસ અને સોક્રેટીસનો વાર્તાલાપ સજાતીય પ્રેમ-સમ્બન્ધના અણુસારને લીધે વિચિત્ર, કૌતુકપૂર્ણ પણ બનાવટી (false) લાગે છે.

પાના નં. ૮૩થી ૮૯ ઉપર એપોલોડોરસ મેનોને કોર્ટમાં જુબાની બદલવા જે રીતે સમજાવે છે અને સામ, દામ, દંડ, ભેદની ચાણક્યનીતિ પ્રયોજે છે (ભલે સાવ મોળી રીતે) એ કાકે વિશાળદેવને ભાંગ પાઈને કૃષ્ણદેવની યોજના કઢાવી લીધેલી, તેની સમકક્ષ છે.

પાના નં. ૯૦થી ૯૩ : નગર ન્યાયસભાનો દેખાવ આધુનિક ન્યાયકોર્ટ જેવો થયો છે. પછીથી એસ્પેશિયા અને હાસ્યકવિ હરમીપ્પસ વચ્ચેનો વિવાદ કાંઈક અંશે 'ગ્રીક' બન્યો છે; પણ હાસ્ય એ ઊપજાવે છે કે અહીં હરમીપ્પસ હાસ્યરસનો કે સાહિત્યક્ષેત્રનો બહાર હોય એવું કાંઈ જ એની દલીલમાં દેખાતું નથી. (પાના નં. ૯૪થી ૯૬)

પાના નં. ૧૧૮ ઉપર સોક્રેટીસના સમયનું અને સોક્રેટીસની વિચાર પ્રક્રિયાનું વર્ણન કરતાં ભારતીય/ગુજરાતી એવા ચલણી વ્યાવહારિક વિચારો ઉમેરી દે છે! 'જ્ઞાન એ જીવન-જલ છે.' સંસ્કૃતભાષામાં જીવન અને જલ પર્યાયરૂપ છે. બેમાંથી એક શબ્દ ચાલી જાત. વળી આગળ ભોળો સોક્રેટીસ વિચારે છે :, 'તેના કાંઈ પૈસા મંગાય ? ખોરાકના હજુયે મંગાય.' ('મંગાય' માંહેનો અનુસ્વાર મીઠાશવર્ધક ગણવો ?)– 'ખોરાક' અને 'પાણી' વચ્ચે આવો તત્ત્વત ભેદ ઊભો કરે છે!

પાના નં. ૧૩૧ ઉપર સોક્રેટીસ મીડિયા સાથે વાત કરતાં 'ડહાપણ' વિષે કહે છે તે સોક્રેટીસ ન જ કહે તેવું છે.

મીડિયા કહે, "તમે એમ કહો છો કે વસ્તુઓને સમજવાથી ડહાપણ નથી આવતું ?" "એટલું જ નહિ, કદાચ ગેરડહાપણ આવે છે."

પાના નં. ૧૩૮ ઉપર મીડિયા (જે અસ્પેશિયાના ભાવુક એકરાર મુજબ સોક્રેટીસની માનસપુત્રી છે, સોક્રેટીસનો પ્રેમ ઝંખતી લાગે છે. એપોલોડોરસની પ્રિયતમા તો છે જ અને સોક્રેટીસ પિતાસમાન છે, એવી છાપ સાથે (કે એટલા માટે જ !) તે ઇલેક્ટ્રા-કોમ્પલેક્ષનો ભોગ બનેલી જણાય છે.

પાના નં. ૧૩૯/૧૪૦ ઉપર પોતે સુન્દર હોવાનો દાવો કરતો અને સૌંદર્યની પોતાની વ્યાખ્યા સમજાવતો સોક્રેટીસ કાંઈક મુગ્ધ, આત્મલક્ષી અને ભાવુક જણાય છે. જે 'સોક્રેટીસ'ત્વને અનુરૂપ નથી. ૧૪૯ પાના ઉપર એપોલોડોરસ ગાંધીવાદી રાજકારણી જેવો લાગે છે. ક્લિયોન (જે સામ્યવાદી જેવો ચિતરાયો છે.) ને મળીને જે વિવાદમાં ઊતરે છે તેમાં તે ઢીલોપોચો, નિર્બળ અને આત્મવિશ્વાસ વિનાનો લાગે છે. (પાના નં. ૧૫૩ પર્યન્ત) પાના નં. ૧૫૪ ઉપર એપોલોડોરસ મીડિયા સાથે પ્રેમમાં હોવા છતાં અત્યંત ટાઢાશથી અને ડાહ્યુ ડાહ્યુ લાગે તેવું બોલ્યા કરે છે, જેને માટે પાત્રપક્ષે કે લેખકપક્ષે કોઈ હેતુ નથી। સર્જનના હેતુને ઉપકારક નહિ એવી એની ટાઢી વર્તણૂક મીડિયા ઉપર કેવી રીતે સારી છાપ પાડતી હશે ?

"ઘણા દિવસથી તમારી રાહ જોતી હતી."

"મારી ફરજ હતી કે આવવુ, પણ આ બધી ધમાલ. તમે ક્યારે ગરૂડનીડ જવાનાં છો ?"

પાના નં. ૧૫૫ ઉપર સોક્રેટીસ અને ક્રિસ્યસ વચ્ચેના અવૈધ સંબંધની ગુસપુસ આ પ્રેમીઓ જે રસપૂર્વક કરે છે, એ પણ એટલું જ જુગુપ્સાજનક લાગે છે.

એપોલોડોરસ કહે, "ગુપ્ત હોય તો પણ એ પહેલાં ક્રિસ્યસને કહે. લોકો તેને ઝેન્થિપીની શોકય કહેતા."

ગંભીર બનીને મીડિયા તેની પાસે સરકીને કહે,
"ખરે જ એવું છે?"

"ના હો. સૉક્રેટીસ કરતા નિષ્પાપ પુરુષ જીવ ઍથેન્સમાં એકે ય નથી, પણ ક્રિસ્યસ આમાં ગૌરવ લેતો. મારું કહે તો હું ય ગૌરવ માનું. કમમાં કમ સૉક્રેટીસની ગુપ્તતાનો રખેવાળ તો ગણાઉં." ઍપોલોડોરસનો જવાબ 'બીભત્સ'ની પરાકાષ્ઠારૂપ છે. એટલી તો અહીં દીનતા, હીનતા, હ્રસ્વતા અને ગલીચતા છે કે રુચિસંપન્ન ભાવક શરમ અને સંકોચ અનુભવવા માંડે.

તો પ્રેમ કરવા માટે અન્ય કોઈ માધ્યમ જેવી વ્યક્તિ જોઈએ અને એ વ્યક્તિ સૉક્રેટીસ છે એવી યોજના તો બિલકુલ હાસ્યાસ્પદ છે. પાના નં. ૧૫૬ ઉપર આ કપોલકલ્પિત (Pseudo) આલેખને આ પ્રકારે આરોપીં લેવાય છે. 'બન્ને જાણે સૉક્રેટીસની વાતો કયાંય સુધી કર્યા કરી–જાણે સૉક્રેટીસ બંનેને જોડનાર પૂલ હતો.' પાના નં. ૧૫૪થી૧૫૭ સુધીના પ્રેમીઓના સંવાદો બિલકુલ ઠંડા, રોજિંદા, પ્રાકૃત અને નમાલા છે. સાર્થ, સૂચનાત્મક, અપરિહાર્ય અને વિકાસક ન હોય એવા સંવાદો વડે પાત્રોની (અને લેખકની) આબરૂ ભયમાં આવી જાય છે.

પાના નં. ૧૮૧ ઉપર ગઢીમાં બચાવ કરતી મીડિયા ('રાજાધિરાજ'ની મંજરીની જેમ) વ્યૂહરચના કરતી દર્શાવાઈ છે. દેવદર્શિની બનવા ગયેલી મીડિયાને એકાએક આવું યુદ્ધકળાનું જ્ઞાન કયાંથી, એ પ્રશ્નનો કોઈ ઉત્તર અહીં નથી. એથી 'રોમાન્સ'માં ચાલે એવી આ રચના ગણવી રહી. (કેટલીક વાતો ગાંધીયુગને અનુરૂપ હોઈ 'રોમાન્સ'માં પણ ચાલે તેવી નથી!)

પાના નં. ૨૦૪ અને ૨૦૫ ઉપર શ્રી. દર્શકે ડોશીનેદું, લોક ડહાપણ લોકજ્ઞાનની વાતો ઠાલવી દીધી છે, એ સાહિત્યેતર લોભ જણાઈ આવે છે. (નારીઓના એ વક્તવ્યનું શીર્ષક 'સ્ત્રી અને સુવાવડ' એવું સહેલાઈથી આપી શકાય.)

એ જ પાનાંઓ ઉપર – અને અન્યત્ર સગવડ અનુસાર માલિક અને ગુલામના સંબંધોની મીમાંસાને નિમિત્તે મોટા અને નાના, નેતા અને અનુયાયી વગેરે વિષે ડહાપણભર્યાં વિધાનો કરાવ્યાં છે. બંને વિષયોમાં પણ એવું છે જે માત્ર શ્રી. દર્શકના અંતેવાસીઓને જ સારી રીતે સમજાય, કદાચ તેમને લાગુ પડી શકે એમ લખ્યું યે હોય.

પાના નં. ૨૧૪ થી શરૂ થતો ઍપોલોડોરસનો

ભાવકને આવી મૂઢ ભક્તિથી, વેવલા લવારાઓથી જુગુપ્સા જન્મ્યા વગર રહેતી નથી. એટલી બધી વાર અને એટલો લાંબો સમય એ પારાયણ ચાલે છે કે સોક્રેટીસ, અન્ય પાત્રો અને લેખક બધાની માનસિક સ્વસ્થતા અંગે સંદેહ જાગવા માંડે છે!

એથી યે વિશેષ અપ્રતીતિકર અને સંમૂઢતાભર્યું વલણ મીડિયાનું છે. (પાના નં. ૨૬૬ ઉપર) એપોલોડોરસ સાથે લગ્ન ન કરી શકવાના વિષાદથી મીડિયા ગંભીર રીતે બિમાર થઈ જાય છે. સોક્રેટીસ કેટલાક દિવસો બાદ મળવા આવે છે.

રડતાં–રડતાં કહે, "કેટલા બધા દિવસ! અને તે પણ આવી કપરી વેળાએ!" સોક્રેટીસ તેને દરરોજ મળવા આવે છે અને તેના પ્રેમથી ભાંગી ગયેલા મનને સાંત્વન આપવા જે વાતો કરે છે એ છે યુદ્ધવિષયક અને રાજખટપટની. મીડિયાને પણ એથી શાંતિ મળે છે એ વધુ અચરજની વાત છે.

પાના નં. ૨૭૪ ઉપર સોક્રેટીસે આપેલો તોડ (મીડિયાએ એપોલો-ડોરસની અંગિની નહિ, સંગિની બનવું.) સુષમ અને ઉચ્ચગ્રાહ્યયુક્ત લાગે છે. ત્યાં ફરી ઉચ્ચ ભૂમિકાએ અવસ્થિત મીડિયા મુગ્ધભક્તિથી કાલી વાણી ઉચ્ચારે છે–'તમે આમાં મારી સાથે રહેશો તો મારાથી આ બનશે?' આવું બાલિશ વલણ અને વળગણ જોઈને સાચો સોક્રેટીસ ત્યાંથી ચાલતો થઈ ગયો હોત. પણ અહીં તો સોક્રેટીસ મૈત્રીભાવનું અનુમોદન કરે છે અને કૃતાર્થતા અનુભવે છે!

પાના નં. ૨૭૫થી શરૂ થતી નગરસભાની ચર્ચામાં એપોલોડોરસ જે રીતે પ્રવર્તે છે તેમાં પણ તે વધુ પડતો ઠંડો (અપુંસક), અતિવિચારક અને વીરનાયકને બદલે ધીરવાદક બનવાનો યત્ન કરતો લાગે. પાના ૨૭૬ ઉપર બહાદુરીભર્યા શબ્દો ઉચ્ચારીને પુનઃ ઢીલો, મોળોમચ્ચ પડી જતો દેખાય છે. આ તેની મનોદશા સર્વત્ર શાથી સ્થિર રહે છે, એ સમજી શકાતું નથી. ૨૭૮ પાના ઉપર એ યુદ્ધનો સ્વીકાર કરી ક્રિસ્યસની પણ પહેલાં વહાણે ચડવાનો ઉમંગ દાખવે, એ રમૂજપ્રેરક બન્યું છે. જો એ તારણ સ્વીકારવા તે તૈયાર જ હતો તો આટલી વિતંડા શાને?

પાના નં. ૨૮૯ ઉપર તેના સરસ સંભાષણ વચ્ચે એક ગાંગડું વાક્ય

આવી પડે છે- 'પણ ચાલો, તેમની અધીરાઈને હું નમતું આપું.' ('અધીરાઈને નમતું આપવું જોઈએ'-એમ તે માનતો હશે ?') ખરેખર તો અંગ્રેજી ઢબે ઉચ્ચારાયેલું ગુજરાતી વાક્ય છે એટલે અન્વર્થક લાગતું નથી.

પાના નં. ૨૮૬ ઉપર એપોલોડોરસની ટાઢાશ અને વગદાવેડાની ટોચ આવી રહે છે : "(ગઈકાલની સભામાં) બધાને ગાંડપણ વળગ્યું છે, ત્યાં થાક કેમ ન લાગે ?" મીડિયા સ્વસ્થતાથી હસીને કહે, "બધાને ઘેલછા નથી વળગી. દાખલા તરીકે સોક્રેટીસને." ('સોક્રેટીસ'ને અહીં સંદર્ભ વગર વચ્ચે ઘસડચો છે.)

આશ્ચર્યની વાત છે કે એપોલોડોરસને 'બધાના ગાંડપણ'થી ખીજ નથી ચડતી, પુણ્યપ્રકોપ નથી થતો-માત્ર થાકી જાય છે! બીજી બાજુ, તેની પ્રેમિકા મીડિયા અકારણ અને અસ્થાને સોક્રેટીસ-ગુણવાદન શરૂ કરી દે છે, એની પણ એના પર સારી કે માઠી કોઈ અસર થતી નથી. કોઈ પણ નોર્મલ માણસને આવી વેવલી વાતથી ગુસ્સો ચડત; પણ આ વેદિયો પ્રેમી જરા યે અકળાયા વિના પોતાની અકળામણની વાત કરે છે. એપોલોડોરસમાં આવી હતવીર્યતા જો સોક્રેટીસના શિષ્ય બનવાને કારણે આવી હોય તો સોક્રેટીસ અવશ્ય ગુનેગાર ગણાય જ.

૨૮૯ પાના ઉપર મીડિયા બંનેના ભાવિ સંબંધ અંગે બહુ ગંભીર નિશ્ચય સંભળાવે છેઃ "જુઓ ત્યારે, મેં નક્કી કર્યું છે-હું તમારું ઉપવસ્ત્ર પણ નહિ થાઉં, પત્ની પણ નહિ."

એપોલોડોરસ માત્ર શાબ્દિક, વર્ણનાત્મક પ્રતિભાવ આપે છેઃ "કાલની સભા કરતાં ય આ મોટો આંચકો છે."

"ના, તેવું નથી."

"સમજાવો તો સમજું."

આવો ટાઢો, મીંઢો, ષંઢ પ્રણયી અતિ સમજુ અને અનુનેય હશે; પણ ન તો 'ગ્રીક' લાગે છે, ન પ્રણયી, (અભિજાત પણ નહિ.) બલ્કે સીધો ગાંધીઆશ્રમમાંથી ઉપવાસ કરીને ચાલ્યો આવતો હોય એવું લાગે છે. એપોલોડોરસની આવી અકળ ટાઢાશ કેમ કોઈ હિસાબે ખસતી નથી, એ આ નવલકથાનો એક સાચો માનસશાસ્ત્રીય કોયડો છે.

લગભગ પાના નં. ૨૯૦ પછી અને ખાસ કરીને ૨૬મા પ્રકરણથી ('સુલભ આવૃત્તિ'–૧૯૭૭) નવલકથા કાંઈક વેગ પકડતી લાગે. પાત્રો અને પરિસ્થિતિનાં પરિમાણો સાચાં ને પ્રતીતિકર બનતાં જણાય છે. પણ તરત જ પાના નં. ૨૯૮ ઉપર ક્રિશ્યસ અને સોક્રેટીસ વચ્ચે સજાતીય પ્રેમની બનાવટી અને વેવલાશભરી ગાથા શરૂ થઈ જાય છે (બહુ સુગાળવા મનાતા શ્રી. વિષ્ણુભાઈ કેમ આ સંવાદોમાં રહેલા ઉઘાડા સુરુચિભંગથી છેડાયા નહિ હોય ? દર્શક પ્રત્યેના વાત્સલ્ય અને 'અહોરુપમ્' ભાવને લીધે ?) મૂઢતા, નિમ્નતા અને ગંદાપણાની પરાકાષ્ઠા પર પરાકાષ્ઠા આવ્યે જાય છે. છેલ્લે પ્રકરણ પૂરું થતાં પાના નં. ૩૦૧ ઉપર સોક્રેટીસના મોંએ આ ઉદ્‌ગાર કઢાવી શ્રી. દર્શકે હદ કરી વાળી છે.–"આજે પ્રેમને સદેહે જોયો !"

સીસીલીના યુદ્ધમાં સેનાપતિ તરીકે જતો ક્રિશ્યસ બહુ સાદી સીધી રીતે 'એથેન્સ' વિરુદ્ધ કાવતરું ઘડે છે (સોક્રેટીસ કાંઈક અંશે એ જાણે છે, પણ એ અટકાવવા માટે કાંઈ કરતો નથી.) એ કેવી રીતે ગળે ઊતરે ? વળી 'હીરો'ના મંદિરનો પૂજારી અપશુકનની જાણ કરે છે, 'છતાં કોઈ સાંભળવા નવરું નહોતું' (પાના નં. ૩૦૩) એમ કેમ ?

ફરી ક્રિશ્યસની દગાખોર સાયકોલોજીમાં એક નૂતન લોજિક શ્રી. દર્શક અપ્રતીતિકર રીતે પ્રગટાવે છે : પિતા દાયોમિદના એથેન્સે નીપજાવેલા અપમૃત્યુથી ક્રિશ્યસનું વેર સમજાય છે; પણ સાથોસાથ તેમાં 'એથેન્સ પ્રત્યેના પ્રેમ અને વફાદારી'ને કારણે પણ દગાબાજી કરવાનું અદ્‌ભુત કારણ ઉમેરાય છે.

પાના નં. ૩૧૦ ઉપર 'મુનશી બ્રાન્ડ રોમાન્સ' ફરી આલેખાય છે : "મધરાત થવા આવી હતી ત્યારે કોઈકે બારણું ખખડાવ્યું. પગથી માથા સુધી ઢંકાયેલ કોઈક સોક્રેટીસને લિફાફો આપી અંધકારમાં સરકી ગયું."

પાના નં. ૩૧૨/૩૧૩ ઉપર ફરી લેખકની શુભવૃત્તિ જાગૃત થાય છે અને સોક્રેટીસ તથા ક્રિશ્યસ વચ્ચે Homo Sexual Act આચરાયું નહોતું, એવી સ્પષ્ટતા (વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર, ચિ. ના. પટેલ વગેરે સૌજન્યમૂર્તિઓના લાભાર્થે) કરવામાં આવી છે. કમભાગ્યે, તાજા જ આગળનો પાના નં. ૨૯૮થી ૩૦૧ના સંવાદો એથી વિરુદ્ધની સાબિતી આપનારા છે. કદાચ એવું બન્યું હશે કે પાત્રોએ લેખકને અંધારામાં રાખીને, શ્રી. દર્શકની સંમતિ કે જાણ વગર જ એવો અવૈધ સંબંધ બાંધી લીધો હોય ? મુનશી

વગેરે રોમાન્સકારોની આ જ ફરિયાદ મુખ્ય છે કે પાત્રો પર મારો કાબૂ નથી. હુ જ તેમનો દોરવાવ્યો દોરવાઉં છુ, વગેરે.

પાના નં. ૩૨૭ ઉપર એપોલોડોરસનો પત્ર મીડિયા વાંચે છે, તેમાં આવુ confession છે. "હુ જરૂર લડી રહ્યો છું, લડતો રહીશ, પણ જીતીશ કેવી રીતે? જીત તો બહાદુરોને વરે છે."

પાના ન. ૩૮૯ ઉપર સીસીલીમાં કેદી તરીકે ખાણુમાં પુરાયેલા એથેનિયનો નાટક ભજવવા વિચારે છે:

કોઈ કહે, "પણ સ્ત્રી પાત્રોનું શુ?"

એપોલોડોરસ કહે, "એ-હુ ભજવીશ".

એપોલોડોરસમાં ક્રિશ્ચસથી કાંઈક ભિન્ન, પણ અસંદિગ્ધ હયાતી ધરાવતુ એવુ સ્ત્રૈણ હશુ ક છે, એની અહીં પૂરેપૂરી ખાતરી થાય છે.

મીડિયા-સોક્રેટીસ સમ્બન્ધે છેલ્લુ વાક્ય બહુ ઝેખી અને મૂર્ખતાભર્યું લખાય છે: 'તેણે મૃત્યુને જાણી જોઈને ભેટવાનો સકલ્પ કર્યો હતો અને તેને અંધારામાં રાખી. સોક્રેટીસે પણ આ કબૂલ્યું તેથી તો તેનો આનંદ વળી બેવડો થઈ ગયો.'

અહીં લેખક પણ સોક્રેટીસના મૃત્યુના આઘાતથી ભાન ગુમી ગયા છે. 'આનદ વળી શાનો?' અને એ પણ 'બેવડો થઈ ગયો?'—અગર તબિયત ચિત્ત ઠેકાણે રાખી લખ્યું હોત તો 'આનદ' અને 'બેવડો' એવુ ન જ લખાત. ('બેવડો' બહુ નશાકારક ચીજ છે.) કયારેક ખોટા પડવામાં આનદ થાય અને ક્વચિત્ સાચા પડયાનું તીવ્ર દુઃખ પણ હોઈ શકે. (ગાંધીવાદી સજ્જનોને આવી સૂક્ષ્મ સમજ આવતાં સાત જન્મો યે ઓછા પડશે, એવુ આજ દિન પર્યંત તો દેખાતુ રહ્યુ છે.)

પરતુ આ ગાંધીવાદી 'રોમાન્સ'ને છોગુ તો એસ્પેશિયાના છેલ્લા સ્પેશ્યલ અસમ્બદ્ધ વાક્યથી ચડે છે. (પાના નં. ૪૩૦ ઉપર)

. એપોલોડોરસ કહે, "પિતાજીએ આત્મહત્યા કરી". મીડિયા કાંઈક ઉચ્ચારણ કરે એ પહેલાં કેસેન્દ્રા કહે, "તમણે જિંદગીમાં ઘણાં સારાં કામ કર્યાં હતાં. પણ છેલ્લું કર્મ સૌથી સારુ હતુ." એસ્પેશિયાને આસવ આપતાં કહે, "તમે થાકી ગયાં હશો."

એસ્પેશિયા કહે, "છેવટ જીત્યા તે જ જીત્યા."

હજી તો આસવ હાથમાં છે ત્યાં આવું સંદર્ભ વિના, ભાન વિના, બેવકૂફીભર્યું તે બબડે છે, એમ માનવું રહ્યું.

હવે એકંદર તારવણી કરીએ :

(૧) દર્શક કૃત 'સોક્રેટીસ' એક ગૂંચવાયેલી રચના બની છે. કેમ કે લેખક અહીં બદ્ધનિશ્ચય નથી કે નવલકથા લખવી કે ઇતિહાસ લખવો. પરિણામે બંનેનું અધકચરું, રોમેન્ટિક મિશ્રણ થવા પામ્યું છે. સોક્રેટીસ, પ્લેટો, ઝેન્થિપી જેવાં સાચાં પાત્રો ઇતિહાસમાં નોંધાયેલાં છે. એપોલોડોરસ, ક્રિસ્યસ વગેરેનાં નામોલ્લેખ મળે છે, એથી એ પાત્રો અર્ધ–ઐતિહાસિક છે. તો મીડિયા, ઍસ્પેશિયા, નારીઝા, ક્લિયોન, મેનો વગેરે કલ્પિત પાત્રો અહીં એકત્ર કરીને કથા અને ઇતિહાસને ગૂંચવવામાં આવ્યાં છે. અલબત્ત, ઐતિહાસિક નવલકથાઓ આવી જ હોય છે. એટલે તો રવીન્દ્રનાથ ટાગોરે 'ઐતિહાસિક' રસની મીમાંસા કરતાં ઐતિહાસિક નવલકથાને બે રીતે જોખમી ગણી છે. સત્યનો હ્રાસ થતાં ઇતિહાસને અને કલ્પનાતત્ત્વ ખૂટતાં નવલકથાને હાનિ થશે; ટૂંકમાં ગમે તે એક પ્રકારે આગળ વધતાં 'ઐતિહાસિક નવલકથા'નું તો સાસરું અને પિયર બંને નષ્ટ થાય જ !

(૨) દર્શકે 'અનુકથન' કર્યું છે તેમ 'આપણા આ કથળેલા સમયમાં સોક્રેટીસને આપણી વચ્ચે હરતોફરતો કરવો તે મારો મૂળ હેતુ છે.' જો એક માત્ર અને સાચો હેતુ એ જ રહ્યો હોત તો તેમાં ઍસ્પેશિયા, મીડિયા નારીઝા, સૂરજમુખી અને તેની સામે પ્રેમી પુરુષપાત્રો (વત્તા ક્રિસ્યસ સાથે સોક્રેટીસનો સજાતીય સમ્બન્ધ) વચ્ચે લાવવાની કોઈ જરૂર નહોતી. કેવળ અને એકલા સોક્રેટીસને જ કેન્દ્રમાં રાખી એક સઘન કલાકૃતિ – લઘુનવલ કે દીર્ઘ નવલિકા લેખે જરૂર રચી શકાઈ હોત. (ઊહાપોહ શ્રેણીમાં 'સોક્રેટીસ' નામની દીર્ઘ વાર્તા આનું ઉદાહરણ છે.) પરંતુ એની અહીં સખેદ નોંધ લેવી પડે તેમ છે કે દર્શક હજી 'મુનશી બ્રાન્ડ રોમાન્સ' અને કોઈ પોતે આગવી રીતે ઘડી કાઢેલો 'ગાંધી છાપ રોમાન્સ' ('ઝેર તો પીધાં છે'...થી જેનો આરંભ અને પ્રબળ પ્રભાવ દેખાય છે) નશાપૂર્વક આલેખવામાં ચકચૂર છે.

(૩) શ્રી. દર્શક અહીં મુનશીના પટ્ટશિષ્યની જેમ પ્રવર્ત્યા છે. રોમેંટિક પાત્ર–રચના, ઘટનાક્રમ, ચબરાકીભર્યા સંવાદો, કલ્પિત (Pseudo) મનો-

દશાઓ, થ્રીલ અને સસ્પેન્સનાં તત્ત્વો તથા પ્રેમ અને શૌર્યના તાણાવાણા લઈને રચેલ કથાવસ્તુનું પોત દૂબહૂ 'ગુજરાતનો નાથ', 'રાજાધિરાજ' અને 'જય સોમનાથ'ની પેઠે રચાતું આવે છે.

ઉપરાંત, મુનશીની જેમ આત્મારોપ (Self-Projection)નો પ્રબળ સંમોહ પણ સર્વત્ર વ્યાપેલો છે. સોક્રેટીસના પાત્ર-વર્ણનમાં અને તેના વિચાર-વાણી-પ્રવર્તનમાં એટલું બધું 'દર્શકત્વ' પ્રસરી ગયું છે કે નર્મદે જેમ, 'મારી હકીકત'માં એક કાઠિયાવાડના રાજવી, સંગીતકાર પાસે પોતાની બંદીશો ગવરાવીને 'મનમાં મલકાતા માલમ પડ્યા' હોવાનું નોંધ્યું છે એવું જ કાંઈક અહીં બનતું જણાય છે.

(૪) સહુથી વિચિત્ર 'રોમાન્સ'નું ચયન શ્રી દર્શકે સોક્રેટીસ અને ક્રિશ્યસના સજાતીય સમ્બન્ધને વિશિષ્ટ આલેખ બાંધવા પરત્વે કર્યું છે. ગુજરાતીમાં આ રોમાન્સ અપૂર્વ લેખાશે એમાં સંદેહ નથી. એ પ્રારામા એમની શક્તિને એટલી દાદ આપવી ઘટે કે 'રોમાન્સ'ને બદલે શ્રી દર્શક આવી રચના શુદ્ધ વાસ્તવવાદી રૂએ આપી શકે તેમાં તેમનું સર્જકકર્મ વધુ ઊગી નીકળશે. 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી'નો ત્રીજો ભાગ ક્યારે? એવું દર્શકનો સંદર્ભ નીકળતા વેંત રડતાં-રડતાં પૂછ્યા કરતા મુગ્ધ બાલાવબોધી વિવેચકોએ હવે આ માગણી કરવાની જરૂર છે (ત્રીજા ભાગમાં રોહિણીને આ પ્રકારના અન્ય સ્રી સાથેના સજાતીય સમ્બન્ધ (લેસ્બીઅનિઝમ)ના પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપીને પાછો ગાંધીવાદી આચાર-વિચારનો મસાલો ઉપરથી ભભરાવશે તો પુનઃ આચાર્ય વિષ્ણુપ્રસાદ જેવા 'ભવ્ય વિસ્મયપર્વ' આલેખવા ઉદ્યુક્ત રહેશે જ; એમાં શિશુસંદેહ લાવવો ન ઘટે.)

(૫) 'સોક્રેટીસ'નો સંક્ષેપ પણ 'સુલભ આવૃત્તિ' લેખે બહાર પડે એ ઘટના 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના 'બૃહદ્સંક્ષેપ'ને મળતી આવે છે. ગો. મા. ત્રિ. ના મૂળ 'સરસ્વતીચંદ્ર' (ચાર ભાગ) કરતાં શ્રી ઉપેન્દ્ર પંડ્યાએ 'બૃહદ્સંક્ષેપ' અનેક રીતે સુવાચ્ય અને રસિક બન્યો છે એ ઘટનાનું અહીં પણ પુનરાવર્તન થયું છે. આ ઘટના સૂચક પણ ગણવી જોઈએ. આપણા 'કલાસિક' ગણાવાતાં સર્જનો આવાં શિથિલ અને સંક્ષેપણીય શા માટે રહે છે, એ યક્ષપ્રશ્નનો ઉત્તર આપવાનો હવે High Time છે. જવાબ છે-લેખકની કલા ઉપરવટ જઈને સાધવાની અન્ય ઉપલબ્ધિઓનો વ્યામોહ. જેમ કે સંસ્કૃતિકથા કે વર્તમાન રાજકારણ વગેરે.) 'સુલભ આવૃત્તિ'-'૭૭ માં એક

સૌથી વધારે પાનાં કાઢી નાખી શકાયાં છે અને છતાં તેમાં કાંઈ ઓછું છે એવી લાગણી કે ખબર ઊભી થવા પામતી નથી ! શ્રી દર્શકે કેટલો બધો બિનજરૂરી સંભાર તેમાં ઉમેર્યો છે એની આથી જાણ થાય છે. આ સંક્ષેપીકરણ પોતે જ એક વિવેચન છે.

(૬) શ્રી દર્શકનું ભાષાજ્ઞાન તથા વ્યાકરણ ઠીક ઠીક કાચા છે. શબ્દોના ચોક્કસ અર્થનો પૂરો ખ્યાલ નથી અથવા તેની પડી નથી એમ નિશ્ચિતરૂપે નીચેનાં ઉદાહરણોથી કહી શકાય :

પાના નં. ૪૯ ઉપર એસ્પેસિયાને 'વારુણી અપ્સરા' કહી છે. પુનઃ પાના નં. ૭૨ ઉપર 'પેરિક્લિસની પ્રોષિતભર્તૃકા' રોમેન્ટિક રીતે કહી છે ! પેરિક્લિસની હાજરીમાં જ એ પ્રોષિતભર્તૃકા' બની ગઈ ?

પાના નં. ૭૮ ઉપર 'નગરવધૂઓ' શબ્દ 'નગરની વહુવારુઓ' એ અર્થમાં વાપર્યો છે.

બે જગ્યાએ કહેવતો ખોટી રીતે પ્રયોજી છે.

પાનાં ૭૫ ઉપર– 'એથેન્સનું એવું છે કે કદી ઘોડે, કદી પેગડે !' તો પાના નં. ૧૬૩ ઉપર મીડિયા ભયનું વાતાવરણ 'મારું તો લોહી પાણી થઈ જાય છે' એવો રૂઢિપ્રયોગ ખોટી રીતે કરે છે.

તો કેટલાક અપપ્રયોગો દૂષિત વાગ્વિકલ્પરૂપે ('રસગંગાધર'કાર જગન્નાથ અનુસાર 'વાગ્વિકલ્પ'નો અર્થ 'શબ્દ–રમત' અથવા 'વાગાડંબર' થાય છે.) જણાય છે. પાના નં. ૧૨૮ ઉપર લેખક—સર્વજ્ઞતાની રૂએ વચ્ચે આવી વર્ણન કરે છે–'ચોથના ચંદ્રમા જેવું હસતાં મીડિયા કહે, '...('ચોથનો ચંદ્ર' શુભ નહિ, બલ્કે અપશુકનિયાળ ગણાય છે, કિંવદન્તિ અનુસાર 'ચોથનો ચંદ્ર' જોનારને અપવાદ લાગવાનો ભય ઊભો થાય .)

નાનાંલાલીય ડોલન પણ અસ્થાને આવી જાય છે. પાના ૬૭ ઉપર પેરિક્લિસ ભાષણનો આરંભ કરતાં બોલે છે– "અણસમજના ઓરતા શા ?" (અણસમજ=અણસમજુ) પાના ૮૧ ઉપર સોક્રેટીસ કહે છે, " લોક જોડે મને પ્રેમ છે, 'શાહી' જોડે છે મને વાંધો."

તો પાના નં. ૬૯ ઉપર પેરિક્લિસના મુખમાં એક અનલાઇક પેરિક્લિસ કથન છે : "આપ સૌનો હું વાણોતર છું."

(૭) 'સોક્રેટીસ'ના ગ્રીક સમયનું એટલું બધું ગુજરાતીકરણ અને એમાં યે 'ગાંધીકરણ' કરી નાખવામાં આવ્યું છે કે ગ્રીકકાલની કોઈ પેરોડિકલ્કૃતિ –'વિડંબના' વાચતાં હોઈએ એવો ,મજબૂત ભાસ થાય છે. સોક્રેટીસની સમાધિ અને 'પ્રાયશ્ચિત' વગેરેની ભાવના ભારતીય લાગે છે સોક્રેટીસ 'સક્રિય' વિદ્વાન હતો. અહીં ક્વચિત્ વાતોડિયો મુખ્ર અને બુદ્ધિપુત: તાર્કિકને બદલે ભાવનાશાળી 'મહાત્મા' બનાવી દેવાયો છે સમગ્ર 'સોક્રેટીસ' નવલકથાની પંક્તિઓ વચ્ચે (Between the lines) આવી અંતઃસ્રાવી 'પેરોડી' વાચી શકાય તેમ છે.

(૮) બધાં જ પાત્રો લગભગ એક કે બીજા પ્રસંગે, અપ્રસ્તુતપણે, એકબીજાને, લાગણીવશ બની જઈને, 'સાચવી લેવાની' કે 'જોતા રહેવાની' ભળભલામણ કે ભાળવણી કર્યા જ કરે છે એ બહુ હાસ્યાસ્પદ લાગે છે. આ સ્ત્રૈણતા કે વધુ પડતી મૃદુતા 'ઝેર તો પીધાં છે'. ના ગાંધીવાદી રોમાન્સમા પણ ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં છે. લાગે છે કે એ યુગની એ દેણ હશે. પુરુષપાત્રો પણ આવું કરે છે ત્યારે તેમા ઋજુતા કે સચ્ચાઈને બદલે વેવલાશ અને કૃત્રિમતા આવતી જણાય છે.

એસ્પેશિયા સોક્રેટીસને (પાના ન. ૫૪ અને ૨૧૫) મીડિયા , અગે ' એને સાચવજો સોક્રેટીસ '.

સોક્રેટીસ એસ્પેશિયાને (પાના નં. ૮૧)
" નાના પેરિક્લિસનુ ઇષ્ટ જોઈશ. મોટાનુ તમે જોજો ".
સોક્રેટીસ મીડિયાને (પાના ન. ૧૪૬)

" આ એપોલોડોરસ એવો નિષ્પાપ છોકરો છે કે એને કોઈક ફસાવી દેશે. તુ એને સાચવજે ". એટલી બધી ' સાચવણી ' અને ' ભાળવણી ' શાથી કર્યા કરવી પડે છે એ સમજાતું નથી. (અને તેમ છતા કોઈ કોઈને સાચવી શકતું નથી એ જોઈ શકાય છે.) એવી જ પાત્રોની અવતરણ-પ્રીતિ દેખાયા કરે છે– " સોક્રેટીસ કહેતા કે, .. અથવા 'તમારા કાકા કહેતા કે,'.. (પાનું ૨૦૨)

—સાચું પૂછો તો લેખકે આવી બધી વાતોથી જ બચવવાનુ છે 'સોક્રેટીસ' એનું ઉઘાડું દૃષ્ટાંત છે.

'અસ્તી' — એક દૃષ્ટિકોણ

જયંત ગાડીત

ગુજરાતી સાહિત્યમાં- સાતમા દાયકામાં પરંપરાથી જુદી પડતી કેટલીક નવલકથાઓ રચાઈ. 'અસ્તી' એવી પરંપરાથી જુદી પડતી નવલકથા છે. આ નવલકથા બે બાબત પરત્વે પરંપરાથી જુદી પડે છે. ઘટનાનો સદંતર અભાવ અને અસ્તિત્વવાદથી પ્રભાવિત એવું જીવન વિશે સંવેદન–ચિંતન.

પરંપરાથી કૃતિ જુદી હોય એટલે સ્વાભાવિક રીતે એવી કૃતિ તરફ બધાનું ધ્યાન ખેંચાય. એવી પ્રયોગશીલ કૃતિઓની સાહિત્યજગતમાં નોંધ પણ સવિશેષ લેવાય. પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે પરંપરાથી જુદી ફંટાતી કૃતિઓ કળાકીય દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન જ હોય છે. ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં જાણેઅજાણે કંઈક એવું અનુભવાય છે કે પરંપરાને ચાતરતી કૃતિઓ સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ પણ મૂલ્યવાન છે એવું સિદ્ધ કરવાનો મરણિયો વકીલી પ્રયત્ન થાય છે. એને પરિણામે નિષ્ફળ કે ખોટી દિશાના પ્રયોગોને એનાં ભયસ્થાનો સહિત સાચા પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂલવવાને બદલે એમનું વકીલી અદાથી સાહિત્યિક ગૌરવ કરવામાં આવે છે. ત્યારે પરિણામ એ આવે છે કે અનુગામી સર્જકો આવી કૃતિઓને નમૂનારૂપ લેતા થઈ જાય છે અને એમાંથી અનુગામી સર્જકો માટે ખોટા માપદંડો વિવેચન ઊભા કરી દે છે. મને લાગે છે કે ગુજરાતી વિવેચને પ્રયત્નપૂર્વક આ ભયસ્થાનમાંથી બહાર આવી જવું જરૂરી છે.

'અસ્તી'ની બાબતમાં કંઈક આવું બન્યું છે. ગુજરાતી કથાસાહિત્યમાં ઘટનાલોપ, ઘટનાહ્રાસનો મહિમા જોરશોરથી વધ્યો હતો ત્યારે 'અસ્તી' રચાય છે. ગુજરાતી નવલકથાઓ પ્રત્યે નિષેધાત્મક વલણ દાખવતા સુરેશ

જોષી પણ આધુનિક નવલકથાઓમાં એક માત્ર 'અસ્તી'ને બિરદાવે છે. પછી સુમન શાહ, રાધેશ્યામ શર્મા આદિ પણ 'અસ્તી'ની સાહિત્યિક ગુણવત્તાને પ્રમાણે છે. આ બધા વિદ્વાનો કરતાં 'અસ્તી' વિશેનો મારો અભિપ્રાય જુદો છે એટલે અહીં વ્યક્ત કરું છું.

'અસ્તી' વાંચતાં જ પહેલો પ્રશ્ન એ થાય કે આ કૃતિ નવલકથા કહી શકાય ? સુરેશ જોષીએ ઘટનાલોપનો મહિમા કર્યો એને એક ઐતિહાસિક સંદર્ભ છે. ગુજરાતી નવલકથામાં ઘટનાની આકર્ષકતા, વાર્તારસને જોરે નવલકથાને ઉત્તમ કૃતિ ગણી લેવાનું વલણ પ્રબળ હતું ત્યારે ઉચિત રીતે ઘટનામાંથી જન્મતા વાર્તારસ માત્રથી નવલકથા ઉત્તમ કલાકૃતિ બની જતી નથી. એ વસ્તુ પરત્વે સુરેશ જોષીએ લાલબત્તી ધરી અને ઘટનાની સ્થૂળતાની સામે ઘટનાલોપની વાત કરી. પછી સંપૂર્ણ ઘટનાલોપ નહીં, ઘટનાનું તિરોધાન જરૂરી છે. એ વાત સુરેશભાઈએ સ્વીકારી જ છે. અલબત્ત 'છિન્નપત્ર'માં ઘટનાનો સર્વથા અભાવ છે અને 'મરણોત્તર'માં પણ ઘટનાનો આશ્રય ઘણો ઓછો છે. એટલે પોતાની કૃતિમાં ઘટનાલોપને જ એમણે પ્રમાણમાં સ્વીકાર્યો છે.

ઘટનાનો સદંતર લોપ કરવાથી શું પરિણામ આવે તે આપણને 'છિન્નપત્ર' અને 'અસ્તી'માં દેખાય છે. નવલકથાના હાડને બાંધનાર ઘટના છે. નવલકથામાં કશાકને વિશે કશુંક બનવું જોઈએ. નવલકથાકાર વસ્તુજગતનો એક સંદર્ભ ઊભો કરે એ પૂરતું નથી. એ વસ્તુજગતમાં ક્રિયાનો અનુભવ થવો જોઈએ. ક્રિયા કૃતિના બાહ્યવિશ્વમાં જ ચાલે એ અનિવાર્ય નથી. ચૈતસિક સ્તરે પણ ક્રિયા ચાલતી હોય. ઘણી વખત બાહ્ય વિશ્વમાં ઘટના ઓછી ચાલતી હોય, વિશેષ ચૈતસિક સ્તરે જ ચાલતી હોય એવું બને. આવી નવલકથાઓમાં વાર્તારસ નથી મળતો, અને કલાકૃતિના આસ્વાદ માટે વાર્તારસ હંમેશ ઉપકારક પણ નથી એમેય માની શકાય. પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે બાહ્યસ્તરે કે ચૈતસિક સ્તરે ક્રિયાની સદંતર ગેરહાજરી હોય.

'અસ્તી'માં બાહ્યસ્તરે 'તે' ક્રિયા કરતો દેખાય છે. 'તે'ને કોઈ નામ લેખકે આપ્યું નથી. પરંતુ 'તે' વિશે કેટલોક સંદર્ભ પ્રાપ્ત થાય છે. તે પરણેલો છે. એને એક ઘર છે. એ નોકરી કરે છે. એને એક પુત્ર છે. એ જ્યાં રહે છે એ શેરી અને ત્યાં આવેલાં ઘર–દુકાનો પરથી એવું પણ

અનુમાન થઈ શકે કે 'તે'ની આર્થિક સ્થિતિ સામાન્ય છે.

'તે' ક્રિયા કરતેા પણ દેખાય છે. ઉ. ત. 'તેણે ગલીનેા વળાંક પસાર કર્યો, તેણે એક સિગારેટ-કાઢીને સળગાવી.' 'બાજુમાં જ મેાઢું ખુલ્લું કરી ઉપરનું બેાર્ડ વાંચતાં ઊભેલા એક દૂબળા માણસના પગ પર રાખ ખંખેરી' 'તેણે દુઃખ થયું,' વગેરે.

'તે' સિવાય નવલકથાની કેટલીક વ્યક્તિઓની ક્રિયા પણ અહીં આલેખાઈ છે. 'એક છેાકરી પસાર થઈ', 'પત્ની તેને પીરસતાં પીરસતાં આખા દિવસના જૂના-નવા બનાવેાની યાદી આપી જાય છે.' 'દાદાજી વાર્તાઓ કહેતા રહેતા... મેલા ઓશીકા નીચેથી ઘણી વાર પૈસા કાઢી બહારથી ખાવાની ગેાળીઓ મંગાવતા. બેાખા મેાઢામાં ગેાળીઓ મૂકી ચગળતા ચગળતા કેાઈ વાર મૌન બની જતા' વગેરે.

પરંતુ 'તે' કે આવી અન્ય વ્યક્તિઓની ક્રિયા આલેખાય એ પૂરતું નથી; એક તેા આ ક્રિયાઓ પેાતે તદ્દન સામાન્ય છે. અલબત્ત ક્રિયા સામાન્ય કે અસામાન્ય એ નિરપેક્ષપણે નિશ્ચિત ન થઈ શકે, સંદર્ભ પરથી જ એ નિશ્ચિત થાય. આ ક્રિયાઓ તદ્દન સામાન્ય તેા એટલા માટે લાગે છે કે એ ક્રિયાઓ વ્યક્તિ પેાતાના સંદર્ભે કરે છે. એક વ્યક્તિ અન્ય વ્યક્તિની ઉપસ્થિતિ કે અનુપસ્થિતિમાં ક્રિયા કરે, પરંતુ એ ક્રિયા વ્યક્તિ પેાતાને સંદર્ભે જ કરતી હેાય તેા એવી ક્રિયા અસર નથી જન્માવતી. જો એક વ્યક્તિની ક્રિયા બીજી વ્યક્તિને પેાતાનું લક્ષ્ય બનાવતી હેાય તેા એમાંથી પ્રતિક્રિયા જન્મવાની સંભાવના વિશેષ ઊભી થાય. વ્યક્તિ પેાતાના સંદર્ભે જ ક્રિયા કરતી હેાય તેા પણ એ પ્રતિક્રિયા જન્માવી શકે. મહત્ત્વનું એ કે વ્યક્તિની ક્રિયા સામે પ્રતિક્રિયા જન્મવી જોઈએ. એવી પ્રતિક્રિયાનું આલેખન કથા, મૂલક સાહિત્યપ્રકારમાં અનિવાર્ય બની રહે. 'અસ્તી'માં 'તે' કે 'તે'નાં પત્ની, દાદાજી ક્રિયાઓ કરે છે, પરંતુ એમની ક્રિયાઓ પ્રતિક્રિયાના તરંગેા કૃતિમાં નથી જન્માવતાં. એટલે દરેક વ્યક્તિની ક્રિયા પેાતાને સંદર્ભે થાય છે. 'તે'ની એક ક્રિયા જોઈએ,

'ઉપરનું બેાર્ડ વાંચતા ઊભેલા એક દૂબળા માણસના પગ પર રાખ ખંખેરી.'

'તે' આ ક્રિયા કરે છે, પરંતુ દૂબળા માણસની એની સામે પ્રતિક્રિયા

કશી જ નથી. એ જ પ્રમાણે 'તે'ની પત્નીની કે દાદાજીની 'તે'ને લક્ષ્ય બનાવી ક્રિયાઓ આલેખાય છે, પરંતુ 'તે' એની કોઈ પ્રતિક્રિયા પાડતો નથી. એટલે "અસ્તી'માં ઘટનાનો અભાવ છે એમ જ્યારે આપણે કહીએ છીએ ત્યારે પાત્રોની ક્રિયાપ્રતિક્રિયામાથી જન્મતી કોઈ પરિસ્થિતિ અહી ઊપસતી નથી એમ આપણે કહીએ છીએ.

અલબત્ત આ કૃતિમા કેટલોક—સામાજિક સદર્ભ ઊપસે છે. 'તે' અમુક માનસિક ભૂમિકાએ ઊભો રહી પોતાની આસપાસ ફેલાયેલા સમાજ જીવનની છબી સૂક્ષ્મ રીતે પોતાના ચિત્તમા ગ્રહે છે. 'તે'નુ માનસ અસ્તિત્વવાદી વિચારસરણીના એક અંશથી બદ્ધ છે. આ જીવન નિર્હેતુક, રેઢિયાળ અને ગતિશૂન્ય છે. આ માનસિક ભૂમિકા પર ઊભા રહેલા 'તે'નુ ચિત્ત' પોતાની આસપાસના પરિચિત જગતને અનુભવે છે ત્યારે એ સમાજ અને એમા રહેતી વ્યક્તિઓ એને નિરર્થક પ્રવૃત્તિઓમા અટવાયેલી, વ્યક્તિત્વ વગરની, ગતાનુગતિક મૂલ્યો પ્રમાણે જીવતી દેખાય છે આ જીવન 'તે'ના ચિત્તમા જુગુપ્સા, ઘૃણા કે વિષાદની લાગણી જગાડે છે. આમ અમુક માનસિક સ્થિતિવાળુ 'તે'નુ ચિત્ત પોતાની આસપાસના જીવનને સૂક્ષ્મતાથી અનુભવે છે અને પ્રતિભાવ પણ પાડે છે અને તો પણ એમાથી કોઈ પરિસ્થિતિનુ નિર્માણ થતુ નથી, કારણ કે 'તે'નુ ચિત્ત જે લાગણી અનુભવે છે તે તેને કોઈ ક્રિયા તરફ પ્રેરતી નથી, કે અન્ય વ્યક્તિઓ 'તે'ની આ લાગણી સામે પ્રતિક્રિયા પાડતી નથી.

કોઈને લાગશે કે ક્રિયાપ્રતિક્રિયામાથી જન્મતી પરિસ્થિતિની નવલકથા માટે આટલી બધી જિકર શા માટે હું કરુ છુ? મારી દૃષ્ટિએ કથામૂલક પ્રકાર માટે એ જરૂરી છે. જો પાત્રોની ક્રિયાપ્રતિક્રિયામાથી જન્મતી કોઈ પરિસ્થિતિ જ અહી ગેરહાજર હોય તો કૃતિમાં નિરૂપાયેલી વિગતોને સાકળનાર સંબંધસૂત્ર જ સ્થાપી ન શકાય.

'અસ્તી'મા 'તે'નુ ચિત્ત પોતાની આસપાસના પરિચિત વાસ્તવને ખૂબ સૂક્ષ્મતાથી ખાલે છે. નિરૂપણની એ સૂક્ષ્મતાને પરિણામે એમાથી ઊભાં થતાં શબ્દચિત્રો આ કૃતિનો એક આસ્વાદ્ય અંશ છે, પરંતુ એ આસ્વાદ કોઈ નવલકથાનો એક 'અખંડ' કલાકૃતિ તરીકેનો આસ્વાદ કહેવાશે? નહી કહેવાય. આ કૃતિમાં આ શબ્દચિત્રોને સાકળનાર અને એમાથી એક અખંડ કૃતિનો અનુભવ કરાવનાર સંબંધસૂત્ર કયુ? મને કોઈ સંબંધસૂત્ર નથી

દેખાતું. કોઈ કહેશે કે 'તે' એનું સંબંધસૂત્ર, પણ એ સ્વીકાર્ય નથી. ભલે દરેક શબ્દચિત્ર 'તે' દ્વારા અનુભવાય છે, પરંતુ આ શબ્દચિત્રોમાંથી બે શબ્દચિત્રો કાઢી નાખીએ કે બે શબ્દચિત્રો ઉમેરીએ તેથી કૃતિની સમગ્ર આકૃતિને કોઈ અસર પહોંચે છે ખરી ? નથી પહોંચતી. એનું મુખ્ય કારણ એ છે કે આ શબ્દચિત્રો કોઈ પરિસ્થિતિનું નિર્માણ નથી કરતાં એટલે અખંડ કૃતિના આસ્વાદમાં દરેક શબ્દચિત્રની સમર્પકતા કેટલી તે આપણે સ્થાપી નથી શકતા.

એટલે મારી દૃષ્ટિએ 'અસ્તી' નવલકથા નથી, એ એક વિશિષ્ટ સંવેદનવાળી વ્યક્તિના જીવનની કથા નથી, પરંતુ એક વિશિષ્ટ માનસિક અભિગમવાળી વ્યક્તિએ પોતાની આસપાસના જીવનની લીધેલી સંવેદનનોંધ છે.

સ્વ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટના પત્રોના સંપાદન વિશે

સ્વ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટના પત્રોનું સંપાદન શ્રી ભૂપેશ અધ્વર્યુ કરી રહ્યા છે. જે મિત્રો પાસે એમના પત્રો કે તેને લગતી માહિતી હોય તેમણે શ્રી ભૂપેશ અધ્વર્યુનો સંપર્ક સાધવા વિનંતી. પત્ર ધરાવનાર વ્યક્તિની પૂર્વસંમતિ વિના પત્રની કશી વિગતો પ્રગટ કરવામાં નહિ આવે. વધુ માહિતી માટે આ સરનામે લખવું: શ્રી ભૂપેશ અધ્વર્યુ, ૧૦૦૩, હિંગળાજ મહોલ્લો, ગણદેવી. (જિ. વલસાડ) ૩૯૬૩૬૦.

પત્રચર્ચા

નલિન પંડ્યા

'એતદ્'
તંત્રીશ્રો,

તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા 'એતદ્'-૪૨માં શ્રી ભરત નાયકનું ડુંગળી કાવ્ય છેતરામણી ભમણા ઊભી કરતું કાવ્ય લાગે છે. કારણ કે ડુંગળીના વસ્તુગત ગુણધર્મો ઓગળી જાય અને નવા જ ગુણધર્મો રચાય ત્યારે વસ્તુ વસ્તુ મટીને પ્રતીક બની શકે. જ્યારે આ કાવ્યમાં આરંભથી અંત સુધી સર્જક લક્ષણાની આસપાસ રહીને કલ્પનોનું જાળું ગૂંથ્યુ છે. વસ્તુના વસ્તુપણાનું માત્ર અન્ય થેાડીક બાબતેા સાથેનું લસરતું વર્ણન કાવ્ય કેટલે અંશે બને? 'એતદ્' વિશિષ્ટ સંપાદકીય યુક્તિ (નીતિ નહીં) અજમાવતું હોવા છતાં છેવટે ડુંગળી જ હાથ આવે છે. બાકી ઘણાંના કાવ્યોને ઊંધાઈ ખવડાવવામાં આવે છે.

સુ. જો.એ આ જ અંકમાં વ્લાદીમીર હોલાનના નવ કાવ્યો અનુવાદ રૂપે મૂકયાં છે. જેમાં 'ઝેલ્લું પાંદડુ' અને 'વારસેા' સિવાયના કાવ્યોની ગુણવત્તા વિશે સુ. જો.ને જ પૂછવું, જોઈએ. આ જ કાવ્યેા કોઈ ગુજ સર્જકના હોત તેા આપણે તેને obvious & statementive કહીને ઊતારી પાડત. પણ આ તેા પશ્ચિમનું છે ને ? પશ્ચિમનું એટલે, સર્વગુણ સંપન્ન ? આ તે કેવું આંધળું આકર્ષણ !*

---

* હવે પછી 'એતદ્'મા માત્ર અભિપ્રાયાત્મક પત્રો પ્રગટ કરવામાં નહિં આવે.
તંત્રીઓ.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva one of the many forms of *Paramatma* is further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke asking them to undertake penance. The *Man and the Woman could not* find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

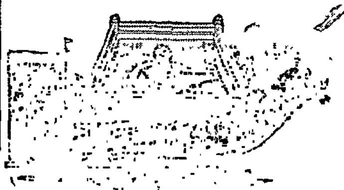
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः ।
लोकस्यानुग्रहार्थं वै तस्थौ तत्रापि सर्वराट् ॥

• The Almighty Lord of the Universe favoured by staying at to their prayers."



MAFATLAL



અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ,
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જામ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ,

એતદ્ - ૪૫

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ડીસેમ્બર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અંક ૪૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખોશનગર બિલ્ડીંગ બી/૧, ફ્લેટ–૨૪ એસ વી રોડ, ૨ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ૫ (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂ વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ, રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૯૦

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ અમદાવાદ

લેખ, અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મે સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્મુદી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ,

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો.

સૌ. ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

'જટાયુ' વિશે થોડુંક

હરિવલ્લભ ભાયાણી

સિતાંશુના 'જટાયુ' એ આખ્યાનકાવ્ય[૧]ના અર્થઘટન અંગે નીચેના બે-ત્રણ મુદ્દા વિચારણીય છે :

૧. કાવ્યની અંતિમ પંક્તિનું અર્થઘટન અને સમગ્ર કાવ્યની દૃષ્ટિએ તાત્પર્ય.

કાવ્યના નીચેના અંશો જુઓ :

(૧) 'નગર અયોધ્યા ઉત્તરે, ને દક્ખણ નગરી લંક
વચ્ચે સદસદ્જ્યોત વિહોણું વન પથરાયું રંક
ધવલ ધર્મજ્યોતિ, અધર્મનો જ્યોતિ રાતોચોળ
વનમાં લીલો અંધકાર,'

(કડવું ૧, પંક્તિ ૧–૪)

(૨) 'જેમ આવે તેમ જીવ્યા કરે કે બધું ન જાણે રંક;
ક્યાં ઉપર અયોધ્યા ઉત્તરે, ક્યાં દૂર દક્ષિણે લંક.'

(કડવું ૧, પંક્તિ ૧૧–૧૨)

---

(૧) આ કાવ્ય એક અન્યોક્તિ છે—અત્યારની પરિભાષામાં કહીએ તો પ્રતીકકાવ્ય છે. લંકા, અયોધ્યા, વન, વનચરો, જટાયુ વગેરેનો જાણીતો રામાયણગત અર્થ અહીં અપ્રસ્તુત છે, અને કશાક ઇતર અર્થમાં તેમને ઘટાવવાના છે, જે અર્થ કાવ્યનો પ્રસ્તુતાર્થ છે. જેમ કે આદિમ, પ્રાકૃતિક જીવનની કક્ષાએ જીવતા સમાજમાં જટાયુ એક સંવેદનશીલ, પૃચ્છક, અન્વેષક ચેતનાનું પ્રતીક છે; અયોધ્યા ધર્મ અને સતના સામ્રાજ્યનું, તો લંકા અધર્મ અને અસતના સામ્રાજ્યનું પ્રતીક છે—વગેરે.

૧ એતદ્ ડિસેમ્બર ૮૧

(૩) 'નગર અયોધ્યા ઉત્તરે ને દક્ષિણનગરી લંક'

(કડવું ૬, પંક્તિ ૧)

આ પંક્તિઓના વિરોધે, અને વિશેષ તો

(૪) 'દખ્ખણવાળો દૂર અલોપ, હે તું ઉત્તરવાળા આવ'

(કડવું ૭ પંક્તિ ૧)

એ પંક્તિના વિરોધે કાવ્યની અંતિમ પંક્તિ નીચે પ્રમાણે છે.

'—નથી દશાનન દક્ષિણે અને ઉત્તરમાં નથી રામ.'

એ છેલ્લી પંક્તિ, મરણની અણિ પર રહેલા જટાયુની ઉક્તિઓ (કડવું ૭, પંક્તિ ૧-૧૧)ને અંતે આવે છે ખરી, પરંતુ એ જટાયુના વક્તવ્યનો ભાગ નથી. એ કવિની ઉક્તિ છે એ હકીકત પંક્તિની આગળ મૂકેલી દીર્ઘરેખાથી દર્શાવાઈ છે.

બીજું, એ પંક્તિને 'દશાનન નથી અને રામ પણ નથી' એમ નહીં, પણ 'દશાનન દક્ષિણમાં નથી, અને રામ ઉત્તરમાં નથી' એમ ઘટાવવાની છે. એટલે કે નકાર સ્થળોનો છે, વ્યક્તિઓનો નહી.[૨]

૨. આ કાવ્યનું તાત્પર્ય છઠ્ઠા કડવાની પહેલી આઠ પંક્તિઓને ધ્યાનમાં રાખીને ઘટાવવાનું છે :

'નગર અયોધ્યા ઉત્તરે ને દક્ષિણ નગરી લંક
બે ય સામટાં આવ્યાં, જોતો રહ્યો જટાયુ રંક.
પળ તો એણે કહ્યું કે જે–તે થયું છે કે કેવળબહાર[૩]
પણ ત્યાં જ તો પીંછે પીંછે ફૂટ્યો બે ય નગરનો ભાર.
નમી પડચો એ ભાર નીચે ને વનવાસી એ રાંક
જાણી ચૂકયો પોતાનો એક નામ વિનાનો વાંક.
દશમુહ – ભુવન – ભયંકર, ત્રિભુવન – સુંદર – શ્યામ
–નિર્બળ ગીધને લાધ્યું એવું અશકય જેવું કામ.'

કાવ્યની અંતિમ પંક્તિ ઉપર્યુક્ત ખંડમાં જે કહ્યું છે તેનો જ નિષ્કર્ષ છે.

(૨) આ સંદર્ભમાં '(તું') ક્યારેક આવવાનો એ સહી (૭,૭) એવું જટાયુનું વચન પણ ધ્યાનમાં લેવાનું છે.
(૩) ભાર મેં ઉમેરેલો છે.

સત્ અનેઅસત્ વચ્ચે વિવેક કરતી બુદ્ધિનો ઉદય અને તેથી પરિણમતી સત્‌ને પક્ષે રહી અસત્ સામે લડવાની વૃત્તિ–પ્રવૃત્તિ એ વનચર જટાયુનું પરિવર્તન કરે છે. ઉત્તરની અયોધ્યાના રામ એ સત્–તત્ત્વ છે અને દક્ષિણની લંકાનો રાવણ એ અસત્–તત્ત્વ છે. પણ એ બાહ્ય ભેદ અંતર્ગત સદસદ્‌વિવેકનો જ આવિષ્કાર છે. એવું ઉપરની પંક્તિઓનું તેમ જ કાવ્યની અંતિમ પંક્તિનું તાત્પર્ય છે (ઉપર આપેલા ખંડની ત્રીજી અને ચોથી પંક્તિ પરથી એ સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે), જડ પ્રાકૃતિક જીવન જીવતા વનેચર જટાયુમાં એ વિવેક પ્રગટ્યો તેનું જ પરિણામ તેનું પછીનું પરાક્રમ અને અંતિમ વેદના છે.

આ દૃષ્ટિએ 'જટાયુ' પ્રકૃતિમાંથી સંસ્કૃતિમાં થતા સંક્રમણનું કાવ્ય છે.

નિત્શેને પોતાના જમાના સામે ઉગ્ર વિરોધ હતો. સોક્રેટિસની વિચારણાના ઘાતક વિષનો એ જમાનો ભોગ બન્યો હતો એમ એને લાગતું હતું. સોક્રેટિસની વિચારણા અમૂર્તતામાં અને સિદ્ધાન્તચર્ચામાં રાચતી હતી. બુદ્ધિથી તારવેલી ઉપપત્તિઓમાંથી નિષ્પન્ન થતા સત્યો ખાતર જીવન સમર્પી દેવાની તત્પરતા એનામાં હતી. આમ નિત્શેને મતે modernity એટલે ઝાન્ડ્રાના ગ્રીકની ઇડપરાયણ તુચ્છતા અને સોક્રેટિસની અમૂર્ત વિચારણામાં રહેલા બેહૂદાપણાનું વિલક્ષણ મિશ્રણ બની રહી હતી. માનવી વિચાર કરનારો પદાર્થ છે એવા દૃષ્ટિબિન્દુનો નિત્શેએ વિરોધ કર્યો. માનવી કાંઈ જડ પદાર્થમાં સ્થાપેલું કશુંક ચૈતસિક દ્રવ્ય નથી. ગિલ્બર્ટ રાઈલે આ જ વાત બીજી રીતે કરી છે. એમના પુસ્તક 'Concept of mind'માં માનવીને 'ghost in a machine' તરીકે ઉલેખાતો ટાંક્યો છે. શરીર અને મનના દ્વૈતની સમસ્યા તો દેકાર્તના સમયથી ચર્ચાતી આવી છે. જેને આપણે ચેતના કહીએ છીએ તે જ આપણી આત્મલક્ષિતાનું કેન્દ્ર અને હાર્દ છે એ વિશે નિત્શેને શંકા હતી. એણે તો એવું સૂચવ્યું હતું કે દરેક માનવીમાં અર્થઘટન કરી આપનારાં અનેક તત્ત્વો કે કેન્દ્રો હોય છે. એ બધાં એકબીજા સાથે સ્પર્ધામાં ઊતર્યાં હોય છે. આપણી જાગૃત ચેતના તો આ tensionમાં રહેતા અનેક કેન્દ્રો પૈકીનું એક કેન્દ્ર છે. એનું બીજાં કેન્દ્રો પર પ્રભુત્વ કે વર્ચસ્ હોય જ છે એવું નથી. આપણું જે અનુભવગોચર ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય જગત છે અને એની જે વાસ્તવિકતા છે તેનાથી પર કોઈ પરાભૌતિક વાસ્તવિકતા છે એ વાતને નિત્શેએ નિશ્ચયાત્મક રીતે નકારી કાઢી હતી. એવી પરાભૌતિક વાસ્તવિકતા પ્લેટોના ભૂતને આપણી વચ્ચે ફરીથી સજીવન કરે છે.

૪ ઑક્ટો ડિસેમ્બર ૮૧

જે આપણી સામે ઘટના રૂપે છે તેની પાછળ રહેલા કશાક ગર્હિત સત્ય સાથેના સમ્પર્કને પરિણામે જ્ઞાનની ઉપલબ્ધિ થાય છે તે નિત્શેને મતે સાચું નથી. જ્ઞાન આપણા આશયો અને હેતુઓથી દોરવાતું રહે છે. આ દાયકામાં હાબેર્માસે આથી એને 'interest-guided' કહીને વર્ણવ્યું છે. વસ્તુલક્ષી 'વૈજ્ઞાનિક' જ્ઞાન આપણને વસ્તુઓ જે રીતે અસ્તિત્વમાં હોય છે તેનું રૂપ દર્શાવી શકતું નથી. એ તો પ્રકૃતિ પર વિજય મેળવવાના હેતુને સમર્થક નીવડે એ રીતે આપણી સમજ ચતુરાઈથી ઉપજાવી લેતી હોય છે. જો આપણો હેતુ કે આશય જુદો હોય તો આપણું જ્ઞાન વળી જુદું જ રૂપ ધારણ કરે. હાબેર્માસ આથી ઇન્દ્રિયનિર્ભર અને પૃથક્કરણાત્મક એવા વિજ્ઞાનના આશયને અનુવર્તી જ્ઞાન અને ઇતિહાસપરક અર્થઘટનાત્મક વિજ્ઞાનના આશયને અનુવર્તી જ્ઞાન વચ્ચે વિવેક કરે છે. આ બન્ને પ્રકારનાં વિજ્ઞાન 'આલોચનાત્મક' વિજ્ઞાન'થી જુદાં પડે છે. એ પ્રકારનું વિજ્ઞાન ટેકનિકલ કે વ્યવહારલક્ષી નહિ પણ હાબેર્માસ જેને emancipatory કહે છે તે પ્રકારનું હોય છે. મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ એનું એક નિદર્શન છે. હાબેર્માસ આ પ્રકારના વિજ્ઞાનને ઘણું મહત્ત્વનું ગણે છે કારણ કે એ પદ્ધતિએ થતા ચિંતનને પરિણામે માનવી પોતાને અનેક ભ્રાન્તિઓમાંથી મુક્ત કરી શકે છે. આ પ્રકારના ચિંતનને પરિણામે પ્રાપ્ત થતું જ્ઞાન, એ દ્વારા ચિંતક પોતે મુક્ત થતો નહિ હોય ત્યાં સુધી, નિરર્થક જ રહે છે. આમ આ પ્રકારનું જ્ઞાન ચિંતનની પ્રક્રિયાને ચિંતક તરફ વાળે છે. આ કારણે એ કેવળ અર્થઘટનાત્મક જ્ઞાનને ઉલ્લંઘી જાય છે અને વિચારણાની આંતરિક અને બાહ્ય શૃંખલામાંથી માનવીને મુક્ત કરાવે છે.

આથી આપણે એમ કહી શકીએ કે નિત્શે અને એની પછી હાબેર્માસ (માર્ક્સ અને ફ્રોઇડ પણ) માનવીય જ્ઞાનના ideological લક્ષણોને દર્શાવી આપે છે. અવિકારી તત્ત્વ રૂપે રહેલા જ્ઞાનના દૃઢ આધારને વિશીર્ણ કરી નાખે છે; નિત્શે પરાભૌતિકવાદના પર પ્રહાર કરીને જ અટકી જતો નથી, એ તો કહે છે કે જ્ઞાનને પણ, આશયોથી દોરવાતી સમજની ચતુરાઈના પરિણામ રૂપે ગણીએ તો, બુદ્ધિવાદની દૃષ્ટિએ 'સત્ય' ગણી ન શકાય. જે છે તે truth નથી, પણ fictionનાં જ જુદાં રૂપો છે. આથી નિત્શેએ કહ્યું છે કે જેને આપણે truths કહીને ઓળખાવીએ છીએ તે જેને આધારે આપણે જીવી શકીએ છીએ એવાં ઉપયોગી fictions જ છે.

'Modernity'નાં મુખ્ય લક્ષણ લેખે વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજીના વિકાસને

ગણાવવામાં આવે છે. ૧૪૮૦ પહેલાં મનુષ્યની ગણતરીબાજ બુદ્ધિને એની અનેક શક્તિઓ પૈકીની એક લેખવામાં આવતી હતી; એને એની મર્યાદામાં જ રાખવામા આવતી હતી. પછી મનુષ્યની પરિપ્રેક્ષ્ય (perspective) વિશેની બુદ્ધિ ખીલી. આથી એનેા spatialization અને mathematizationની દિશામાં વિકાસ થયેા. પ્રકૃતિનું નિયંત્રણ ટેકનોલેાજી દ્વારા કરવાની મનુષ્યની શક્તિ અનેક ગણી વધી ગઈ. આને પરિણામે જગતને જોનાર એની આજુબાજુના પરિવેશથી જુદેા પડયો. પદાર્થને વિસ્તાર (Extension)અને પુદ્ગલ (mass)ની દૃષ્ટિએ જોવાને કારણે દેકાર્તે ભૌતિક નહિ એવી ચેતના અને ભૌતિક પદાર્થોનું બનેલું જગત –આ બે વચ્ચે ભેદ પાડયો આમ ગેલીલિયેાનું સૂત્ર "જે કાઈ માપી શકાય એવુ છે તેને માપવુ અને જે અપરિમેય છે તેને માપની સીમામા લાવવું" અર્વાચીન યુગનુ મુખ્ય સૂત્ર બની રહ્યુ. સમયને પણ અવકાશ (Space)ની પરિભાષામા સમજવાના પ્રયત્ન થયા. દૃષ્ટિ જોવાની શક્તિ સૂક્ષ્મ રીતે અર્વાચીન વિચારણાના રૂપેાનું નિયંત્રણ કરવા લાગી. હેાવુ એટલે અવકાશમાં-હેાવું એવેા જ અર્થ થવા લાગ્યેા. સમય પરિમેય બની ગયેા, સીધી રેખાએ એની ગતિ થતી માનવામાં આવી. આમ એક અમૂર્ત એવુ પરિમેયતાનું, સૂત્રોનું અને વિભાવનાત્મક વિચારણાનું જગત માનવીને એના પર નિયંત્રણ મેળવવાની વધુ સુવિધા આપતુ રહ્યું.

આમ પ્રથમ દૃષ્ટિએ લાગે તેના કરતાં perspectiveનું મહત્ત્વ ઘણુ છે. અર્વાચીન યુગમા જે અવકાશમૂલક વિચારણાને મહત્ત્વ મળ્યું છે તેનેા એ પાયેા રચી આપે છે અને ગણિતમૂલક ભૂમિતિનેા ઉદય પણ એને જ આભારી છે. અર્વાચીન યંત્રની રચના માટે એ અનિવાર્ય છે. એ વસ્તુલક્ષી પરાભૌતિકવાદનેા પણ પાયેા છે. મન અને શરીરના સબંધની સમસ્યા, વસ્તુલક્ષિતા અને આત્મલક્ષિતાનું દ્વૈત અને બુદ્ધિપરક તેમ જ ઇન્દ્રિયનિર્ભર દૃષ્ટિબિંદુઓનેા તત્ત્વવિદ્યામૂલક પાયેા રચી આપવાનુ શ્રેય એને જ જાય છે. પ્રમાણિત કરી શકાય એવા જ્ઞાનની શેાધને કેન્દ્રવર્તી રહીને પ્રમાણિત કરી આપનારની અપેક્ષા રહે છે. એની પાસે એવી કશીક પદ્ધતિ હેાવી જોઈએ, અથવા લક્ષણેા બાંધી આપી શકનારી વ્યાખ્યા હેાવી જોઈએ જેને કારણે જગતને અર્થ પ્રાપ્ત થાય. અહંકેન્દ્રિત, માનવીય અને બુદ્ધિપરક એવેા અર્વાચીન વિચારણાનેા ઢાળેા આમ perspectivist modelના પર આધાર રાખે છે. ડયુરેરનું એક વૂડકટ છે જેમાં એક ચિત્રકાર લેાખંડની જાળીની બીજી બાજુએ

એક સ્ત્રીને રાખાને ભૌમિતિક ચતુષ્કોણુથી ભરેલા કાગળ પર એક ચિત્ર દોરી રહ્યો છે. જે નારી મૂર્ત છે, જીવતી છે તેને જાણે એ ભૂમિતિના ચોકઠામાં ઊતારી રહ્યો છે. આ વૂડકટ અર્વાચીન યુગમાં જે બની રહ્યું છે તેનું દ્યોતક છે. એમાં રહેલી સારવી લેવાની પ્રક્રિયા, સ્ત્રીને ચતુષ્કોણોમાં સમાવી લેવાની રીત, જોનારને એ જે પદાર્થ જુએ છે તેથી નોખો રાખ્યો છે જેથી એ પદાર્થ એને (Extension) રૂપે જ દેખાય–આ બધું એ વૂડકટમાં બતાવવામાં આવ્યું છે. પ્રોટાગોરાસે કહ્યું હતું કે માનવી બધી વસ્તુનું માપ છે; પણ એના અર્થનો આધાર માનવીનાં પોતાના પરિમાણ પર અવલંબે છે. માનવીની વ્યાખ્યા તમે ચૈતસિક દષ્ટિએ આપો તો આપણને માપનું બીજું જ ધોરણ પ્રાપ્ત થશે. માપ, perspectiveને મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થયું તે પછીથી માપ અથવા extension જ વસ્તુમાત્રનો આંક કાઢવાનું ધોરણ બની રહે છે.

આની સામે પશ્ચિમમાં વિલિયમ બ્લેઈક, વર્ડ્ઝવર્થ અને બીજા રોમેન્ટિક કવિઓએ વિરોધનો સૂર ઉઠાવ્યો– એમણે જ સૌ પ્રથમ modernity, વસ્તુલક્ષિતા અને ટેકનોલોજી વચ્ચેનો સંબંધ કળી લીધો. બુદ્ધિ અને નીતિબોધ માનવીને પ્રકૃતિથી અળગો પાડે તે પહેલાંની સ્થિતિને વર્ડ્ઝવર્થ ઝંખે છે. એમાં શૈશવની મુગ્ધતા છે. પ્રકૃતિ, કલ્પનાશક્તિ અને ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની સમૃદ્ધિની ગમે તેટલી વકીલાત કરવા છતાં શોધખોળ અને લાભ ઉઠાવવાની વૃત્તિને ખાળી શકાઈ નથી. વાસ્તવમાં રોમેન્ટિકોએ કરેલો વિરોધ દિશા ચૂકી ગયો હોય એવું લાગે છે. રોમેન્ટિક અને એનાં અનુવર્તી સાહિત્ય તથા કલા વધુ ને વધુ યંત્રનિર્ભર બની જતી અર્થવ્યવસ્થામાં રાહત રૂપ, બદલામાં મળતા થોડા વળતર રૂપ બની રહ્યાં છે.

થિયોડોર રોઝાકે અર્વાચીન ટેકનોલોજીની ખૂબ જ આકરી ટીકા કરી છે. 'The Making of a counter culture'માં એમણે ટેકનોલોજીના પર આધાર રાખતા બુદ્ધિવાદની અને વૈજ્ઞાનિક વસ્તુલક્ષિતાની આલોચના કરી છે. વસ્તુલક્ષિતાની આંધળી પૂજા અને એથી છતી થતી મર્યાદાઓને એઓ ચીંધી બતાવે છે. એમાં અલબત્ત, ઘટના બની ચૂકયા પછીનો ખુલાસો છે. એઓ આ બીજી પ્રતિ–સંસ્કૃતિની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા સમજાવે છે. એઓ પ્રચલિત સાંસ્કૃતિક ગૃહીતોને પડકારે છે. એમનો આ પ્રયત્ન 'Where the wasteland Ends' અને 'unfinished Animal'માં ચાલુ રહે છે.

ફિલિપ સ્લેઈટર અને હર્બર્ટ માર્ક્યુસે ટેકનોલૉજી પર આધાર રાખતા બુદ્ધિવાદ પર જુદી દાર્શનિક ભૂમિકાએ રહીને પ્રહાર કર્યા છે સ્લેઈટર અમેરિકામા સ્પર્ધામા ઊતરીને વ્યક્તિ લેખે સફળતા મેળવવાનો જે મૂડીવાદી અભિગમ છે તેની ટીકા કરે છે. ટેકનોલૉજી આવા આદર્શને સિદ્ધ કરવા માટેનુ ઉત્તમ સાધન છે છતાં એ જાતે જ નિષ્ફળતા વહોરી લે છે સ્લેઈટર કહે છે, ચીજવસ્તુની અછત, સહીસલામતીનો અભાવ, સ્વભાવ પર અનેક કારણે લાદવા પડતાં નિયંત્રણો—આ બધાને કારણે આપણને એમ લાગે છે કે આપણે પ્રેમ વગરના, અનુદાર અને દરેક રીતે અસંતોષજનક એવા એક જગતમા જીવી રહ્યા છીએ. સ્લેઈટરની દષ્ટિએ ઉકેલ એ છે કે જેને એ masculine virtue કહે છે તેને છોડીને feminine virtue સ્વીકારી લેવા. મોટે ભાગે જગતભરની સંસ્કૃતિઓમા સ્ત્રીઓનુ દમન થતુ હોય છે નારી સાથે સંકળાયેલા ગુણોનુ ઝાઝુ સંવર્ધન થતું નથી એ ગુણો છે અખંડતા, સાતત્ય, સંવાદિતા, માનવતા, લાગણી, શરીરની માવજત સમ્પૃક્તિ. હર્બર્ટ માર્ક્યુસે કહ્યુ છે કે આપણા સમયમાં માનવીના ઘણા પરિમાણો ચૂંટવાઈ ગયા છે અને એ એક પરિમાણી બની રહ્યા છે એનો સિદ્ધાન્ત એણે સ્વીકારેલી હેગેલ, માર્ક્સ અને ફ્રોઈડની દાર્શનિક ભૂમિકામાથી સારવેલાં ગૃહીતોથી ઘડાયેલો છે. અત્યારે પ્રવર્તમાન વિચારનાં માળખાઓને ઓળખી લેવાની આવશ્યકતા એને લાગે છે. આ વિચારનાં માળખાઓને કારણે ઊભી થતી કેટલીક સાંસ્કૃતિક જરૂરિયાતોને આપણે ઓળખી લેવી જોઈએ આ જરૂરિયાતો વિશે નવેસરથી સમજ કેળવવી જરૂરી છે. આથી માર્ક્યુસ પ્રવર્તમાન સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિની આલોચના કરે છે

બુદ્ધિનિર્ભરતાનો વિરોધ અને પ્રવર્તમાન સંસ્કૃતિ વિશેની આલોચના પરત્વે માર્ક્યુસ ફ્રોઈડનો અભિગમ સ્વીકારે છે. એની દલીલ એ છે કે બુદ્ધિથી જ આજે ઊભી થયેલી કટોકટીનો સામનો કરી શકાશે. એ બુદ્ધિ ટેકનોલૉજીને આધારે ચાલતી બુદ્ધિના કરતા જુદા પ્રકારની હશે. માનવી પ્રકૃતિથી પોતાને મુક્ત કરીને બુદ્ધિ વડે સંસ્કૃતિનુ નિર્માણ કરશે. બુદ્ધિ દ્વારા જ માનવી પોતાનો સાક્ષાત્કાર ઇતિહાસના પરિપ્રેક્ષ્યમાં કરી શકશે. બુદ્ધિની જ્ઞાનમૂલક અને પરિવર્તન લાવવાને સમર્થ શક્તિના પ્રભાવથી સંસ્કૃતિ પ્રકૃતિને એની પાશવતામાથી મુક્ત કરવાના સાધનો ઊભાં કરશે. પણ બુદ્ધિ આ અપેક્ષા પૂરી કરે તે માટે એણે ટેકનોલૉજીએ ઊભી કરેલી મર્યાદાઓને ઉલ્લંઘી જવાની રહેશે. આવી બુદ્ધિમત્તાની

મોટી મર્યાદા એ છે કે એમાં ટેકનિક પોતે જ એમાં સમાધાન સિદ્ધ કરવા માટેનું સાધન બની રહે છે. માર્ક્યુસ બુદ્ધિને માત્ર ગણતરીબાજ નથી લેખતા. એ 'મન' અથવા 'ચેતના' છે. ફ્રોઇડની દૃષ્ટિએ વાસના અને સાંસ્કૃતિક દમનનું પૃથક્કરણ કરીને માર્ક્યુસ મુક્તિનો નવેસરથી પરિચય કરાવે છે. એમને મન મુક્તિને માટે એવી સામાજિક વ્યવસ્થા અપેક્ષિત છે જેમાં વાસનાઓના દમનમાંથી મુક્તિ મળી હોય, એટલું જ નહિ, જેમાં આજની એક પરિમાણી બુદ્ધિએ ઊભી કરેલી કૃત્રિમ ઇચ્છાઓમાંથી પણ મુક્તિ મળી હોય. એને માટે રોમેન્ટિક ઉદ્રેકનો આશ્રય લેવાની એમને જરૂર લાગી નથી. રેઝાક જેને 'Rhapsodized intellect' કહે છે તેવી બુદ્ધિની વાત તેઓ કરતા નથી. એને માટે કશી 'visionary reality'ની સ્થાપનાની જરૂર એઓ જોતા નથી. ટેકનોલોજીએ બુદ્ધિમાં જે મર્યાદા ઊભી કરી છે તેમાંથી છૂટવા માટે બુદ્ધિનો વિરોધ કે અગમનિગમનો આશ્રય લેવાની જરૂર નથી. મુક્તિને લક્ષમાં રાખીને જે બુદ્ધિ ટેકનિકના પર અંકુશ મેળવી શકે, દમનને જે જરૂરી મર્યાદિત બનાવે તેની આપણને જરૂર છે. સંસ્કૃતિનો પરિચય કર્યા વિના વાસનાતૃપ્તિ શક્ય બની રહેવી જોઈએ.

ટેકનોલોજી અને ટેકનોલોજીને અભિમત એવી વસ્તુલક્ષિતાની આલોચના નિત્શે, હાઇડેગર અને હાન્સ-ગિયૉર્ગ ગેડામરે પણ કરી છે. નિત્શેએ આ વસ્તુલક્ષિતામાં પ્રકૃતિ ઉપર પ્રભુત્વ જમાવવાની પ્રચ્છન્ન આકાંક્ષાને જોઈ છે. ટેકનોલોજીના હાર્દમાં આ પ્રભુત્વની આકાંક્ષા છે. હાઇડેગર આવી કશી આકાંક્ષાને નકારી કાઢે છે. એનું કહેવું એ છે કે માનવીએ કશાકની અવેજીમાં રજૂ થતા વિચારની ભૂમિકાથી એક ડગલું પાછળ હઠી જવું જોઈએ. જે કાંઈ અર્વાચીન વિચારણાનાં માળખાંથી રચાયું હોય તેનાથી એણે સહેજ અળગા સરી જવું જોઈએ. જે સમયમાંથી દેવો અને દિવ્યતા નામે ઉચાળા ભરી ગયા છે તેમાં અનિશ્ચિત કાળ સુધી ટકી રહેવું શા માટે જોઈએ? હોવું એટલે શું એની આપણે નવેસરથી વ્યાખ્યા બાંધવી પડશે, 'હોવું'નો મર્મ આપણે ફરીથી સમજવો પડશે. હાઇડેગરના શિષ્ય હોવાને કારણે ગડામારે દેકાર્ત અને કેન્ટ તરફથી મળેલી ચેતનાની વિભાવનાને પડકારી છે. હુસેર્લની 'transcendental subjectivity'ને પણ એણે પડકારી છે. કેન્ટ પછી રસમીમાંસા વધુ આત્મલક્ષી બની છે એમ એનું કહેવું છે. એને નવી જ ભૂમિકા પર સ્થાપી આપવાની જરૂર એને લાગી છે. અર્વાચીન વિચારણામાં રહેલો આત્મલક્ષિતા તરફનો ઝોક

ભાષા અને ભાષા દ્વારા ચાલતા સંવાદ વિશેનો વિકૃત ખ્યાલ રજૂ કરે છે. આને પરિણામે એ સમજ વિશેનો પણ ખોટો ખ્યાલ રજૂ કરે છે. નિત્શેની જેમ હથોડો ટીપીને, દાર્શનિક વિચારણા એ ઘડતો નથી કે, હાઈડેગરે પાછળથી કર્યું હતું તેમ, બધી કશાકની રજૂઆત કરનારી વિચારણાથી અળગા સરી જવાનું પણ એણે કહ્યું નથી. અર્વાચીન સમયમાં અર્થઘટનનો વ્યવહાર જે મૂળભૂત ખ્યાલને આધારે ચાલે છે તેમાં ગડામારે એવું તો આમૂલ પરિવર્તન લાવી દીધું છે કે આપણને તો એમ જ લાગે કે જાણે એ અર્વાચીન વિચારણાની ક્ષિતિજને ઉલ્લંઘી ગયો છે.

ટેકનોલોજીનો જે ભય હાઈડેગર, સ્લેઈટર, અને રોઝાકમાં દેખાય છે તે postmodernityનું વ્યાવર્તક લક્ષણ નથી. એ સારું જ છે કારણ કે આપણે હજી તો લાંબા સમયના ગાળા સુધી ઇલેક્ટ્રોનિક, અને ટેકનોલોજીથી સંચાલિત જગતમાં જીવવાના છીએ. એવો કોઈ પરિપ્રેક્ષ્ય આપણને સુલભ છે ખરો જેમાં ટેકનોલોજી માટેનો આંધળો પ્રેમ ન હોય તેમ એનો ભય પણ નહિ હોય ? postmodernismના એક મહત્ત્વના સાહિત્યિક ચિંતક ઈહાબ હસન માને છે કે એ શક્ય છે.

વ્યવધાન વિના તત્ક્ષણ વાસ્તવિકતાનો બોધ થાય એવો મનનો વધતો જતો આગ્રહ અને વધુ ને વધુ ચેતનાને સંચિત કર્યે જવાનું વલણ—જેથી એ પોતે જ પોતાની વાસ્તવિકતા બની રહે—ચેતના જ સર્વ કાંઈ બની રહે અને પ્રકાશ આગળ ભૌતિક પદાર્થ ઓગળીને લય પામતા જાય : આવું દૃષ્ટિબિન્દુ હસને રજૂ કર્યું છે. આ સઘન વિશ્વ ધીમે ધીમે આપણી નજર સામે અપાર્થિવ dematerialized બનતું જાય છે; એ નર્યું અર્થઘટન બની રહે છે. જેને એઓ syntropic force કહીને ઓળખાવે છે તે દરેક રીતે જગતનું પુનર્વિધાન કરે છે. ચેતનાની અખંડતામાં એક અંતિમે ટેકનોલોજીથી ભય પામનારાએ કલ્પેલા સંસ્કૃતિના બધા દોષરહિત અને સંગીતતત્ત્વ વગેરે કળામાં રાચનારો પ્રદેશ અને બીજે અંતિમે ટેકનોલોજીને બિરદાવનારાએ કલ્પેલું આદર્શ-રાજ્ય આ બન્ને એક બિન્દુએ આવીને મળે છે. વાસ્તવિકતાની બે બાજુઓ—પૃથ્વી અને આકાશ, પુરાણકલ્પન અને ટેકનોલોજી, નર અને નારી, ઈદનનું નન્દનવન અને પૃથ્વી પરનું આદર્શ રાજ્ય —આ બધું ચેતનામાં એકરૂપ બની જાય છે. એમને મતે નવી ટેકનોલોજી એક જાદુ છે જે બધાં જ વ્યવધાનને ઉલ્લંઘી જઈ શકે છે. ટેકનોલોજી

પુરાણકથાની જેમ એમ સૂચવે છે કે માનવી એવી વૈશ્વિક ચેતનાનું નિર્માણ કરી રહ્યો છે જે બધાં જ વ્યવધાનગ્રસ્ત કાર્યોને અને ઉક્તિઓને ધીમે ધીમે ગઈકાલની વસ્તુ બનાવી દેશે. અમેરિકી પ્રજામાં હોય છે તેવું અદ્વૈતવ આવું દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારમાં હોવું જોઈએ.

હસનને મતે સમકાલીન દાર્શનિક અને વૈજ્ઞાનિક વિચારણા એની સર્વોચ્ચ કક્ષાએ રહસ્યમયતાનું વલણ ધરાવતી થઈ જાય છે. એ આપણને ભૌતિકવાદી બર્બરતાના જંગલમાં કે તુચ્છતા અને છીછરાપણાની ગર્તામાં લઈ જતી નથી; પણ વૈશ્વિક ચેતનામાં અગોચર રીતે સહભાગી થવાને ઊંચે લઈ જાય છે. એ ચેતનાનો આદિ અને અન્ત છે, સ્વપ્ન અને સર્જકતાનું ક્ષેત્ર છે. સ્વપ્ન સેવતું પ્રાણી એના આન્તરિક અને બાહ્ય જગતની વચ્ચે તરતાં તરતાં ચેતનાની, ભાષાની, સંસ્કૃતિની અને ટેકનિકની જાળ ગૂંથ્યે જાય છે. સર્જકતાનો આરંભ ઊંડાણમાં થયો હતો.

આ postmodernityનું, આગળ દર્શાવ્યું તેથી જુદું, રૂપ છે. એ કશા સંકોચ વિના રહસ્યવાદી બની શકે છે. ચેતનાના ઊંડાણમાં રહેલી સર્જકતાને તાગીને એ ક્રિયાશીલ બનવા ઇચ્છે છે. એ સ્વપ્ન અને કપોલકલ્પિતની પ્રચુરતા ધરાવે છે. એમાં postmodern વિચારણા અને ટેકનોલોજી વચ્ચેના ઓછા દુશ્મનાવટભર્યા સંબંધની સંભવિતતા ચીંધવામાં આવી છે.

(ક્રમશઃ)

કિશોર જાદવની વાર્તાકળા

શિરીષ પંચાલ

ગતાનુગતિકતામાથી બચવા માટે દરેક સર્જક માટે પ્રયોગો કરવાની અનિવાર્યતા ઊભી થાય છે. આજના પ્રયોગો આવતી કાલની તો રૂઢિ જ બની જતા હોય છે અને એ રીતે રૂઢિ-પ્રયોગ-રૂઢિનુ ચક્ર ચાલ્યા કરે છે. દર વખતે પ્રયોગો દ્વારા નૂતન આવિષ્કારોની શક્યતાઓ તો રહેલી જ હોય છે આવા પ્રયોગોને પ્રારભમા તો દિશાભૂલો તરીકે જ ઓળખાવવામાં આવતા હોય છે કારણ કે સામાન્ય રીતે પરપરાની સ્થાપના, જાળવણીને જ સત્ય આદર્શ તરીકે ઓળખાવવામા આવે છે આવા સજોગોમા પુરાણમિત્યેવ ન સાધુ સર્વ– કહેનારાઓને માનની નજરે જોવા પડે. રૂઢ માળખાઓ માથી બહાર ન આવીએ તો કૃતિને પામી શકાતી નથી. આગલી સદીઓની સરખામણીમા આ સદીમા અને આ સદીના આગલા દાયકાઓની સરખામણીમાં છેલ્લા બે ત્રણ દાયકાઓમા જીવનના બધા ક્ષેત્રે એટલી બધી ઝડપથી આમૂલ પરિવર્તનો જોવા મળ્યા છે કે ગઈ કાલે રચાયેલી કૃતિ પણ ક્યારેક તો બીજે જ દિવસે વાસી લાગવા માડે છે. એક સાસ્કૃતિક પરિવર્તનને સમજીએ તે પહેલા બીજુ પરિવર્તન આવીને ઊભુ રહી જાય છે આવી સ્થિતિમા વર્તમાન સર્જકનુ કામ વધુ કપરુ બન્યુ છે આગલી પેઢીનો સર્જક સાસ્કૃતિક સકુલતાઓને સામગ્રી દ્વારા મુખરિત કરવા માગતો હતો, જ્યારે આજનો સર્જક પોતાની આસપાસની સકુલ સાસ્કૃતિકતાને શૈલી દ્વારા મુખર કરવા માગે છે.

શૈલી દ્વારા આધુનિક સકુલતાઓને વ્યક્ત કરવામાં કિશોર જાદવનુ નામ સહેલાઈથી આગળ ધરી શકાય. તેમની વાર્તાઓમાં જીવનનો રેખાંકિત સમય જોવા મળતો નથી, વાર્તામા પ્રયોજાયેલી ભાષા અને સર્વસામાન્ય

પ્રતીકો વડે જેનો વ્યવહાર ચાલે છે એ ભાષા વચ્ચે ઘણું બધું અંતર છે. આપણા જીવનની ચિરપરિચિત વાસ્તવિકતા અહીં જોવા મળતી નથી અને એને કારણે સ્થળ, સમય, પાત્ર સાથે જીવનમાંથી ભાગ્યે જ સાદૃશ્યો શોધી શકાય છે. એટલું જ નહીં, પણ વસ્તુસંકલના, ચરિત્ર-ચિત્રણ વિશેની આપણી પરંપરાગત વિભાવનાઓ ભાંગી પડે છે. આ વાર્તાઓમાં કાર્યકારણ વચ્ચેની શૃંખલાઓ અદૃશ્ય છે, એક ક્ષણ અને બીજી ક્ષણ વચ્ચે સંબંધ નથી. સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં કળાતત્ત્વ જોવાને અશક્તિમાનોએ પણ તેમના ગદ્યની પ્રશંસા,' ખાનગીમાં તો ખાનગીમાં, કરી છે, પણ અહીં આગળ ગદ્યના નમૂના તરીકે વાંચવા માગનાર પણ નિરાશ થઈને પાછો આવે. વાર્તાઓ વાંચતાં વાંચતાં એક પ્રકારની ભીંસ અનુભવાય છે. આ ભીંસ ખરેખર તો કિશોર જાદવની વાર્તાઓના સામર્થ્યની પ્રતીતિ કરાવે છે. પણ એ વાર્તાઓ સામે દુર્બોધતાનો આક્ષેપ કરીને, ટૂંકી વાર્તાનો માર્ગ આવો ન હોઈ શકે એમ કહીને એ વાર્તાઓથી દૂર રહેવાનું વધુ પસંદ કરવામાં આવ્યું છે.

કિશોર જાદવનો પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા' ૧૯૬૯માં પ્રગટ થયો હતો. તે વખતે મહેશ દવેએ આશા રાખેલી કે આ વાર્તાઓને એનું વિવેચન મળી રહેશે. એમની આશા ફળ્યાનાં ઝાઝાં ચિહ્ન જોવા મળતાં નથી. એમના વાર્તાતત્ત્વને પ્રમાણવાના મહેશ દવે અને રાધેશ્યામ શર્માના પ્રયત્નો સન્નિષ્ઠ હતા. 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા' વિશેની મહેશ દવેની ચર્ચા અને 'પોલાણનાં પંખી' વિશેની રાધેશ્યામ શર્માની ચર્ચાઓ આની શાખ પૂરે છે.

ઘટનાહ્રાસ, પ્રતીકનિર્માણની દિશામાં આગળ વધવા તૈયાર થયેલા કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં અમુક જ વિષયોનું અવારનવાર પુનરાવર્તન થયા કરે છે. આ વાતને વિકૃત કરીને કહેવું હોય તો કહી શકાય કે વાર્તાઓમાં એકવિધતા છે, આત્માનુકરણ છે અને વાર્તાઓના સાહિત્યતત્ત્વને પ્રમાણીને કહેવું હોય તો મહેશ દવેની જેમ કહી શકાય કે આ વાર્તાઓ એક જ વાર્તાના જુદા-જુદા ટુકડાઓ છે અથવા મર્યાદિત વિષયવસ્તુની શક્યતાઓ જુદા જુદા પરિપ્રેક્ષ્યો દ્વારા તપાસવામાં આવી છે. આ બધી જ વાર્તાઓ એકબીજા સાથે સંબંધ ધરાવતી હોવાને કારણે અમુક જ વાર્તાઓની પસંદગી કરીને માત્ર તેમને વિશે વાત કરવાનું મુશ્કેલ લાગે. આમ

છતાં સગવડ ખાતર તેમની કેટલીક વાર્તાઓને–'સોનેરી માછલીઓ', 'જળચર', 'સરકસના કૂવામાં કાગડાઓ', 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા', 'સરી જતું દશ્ય', 'લેબીરીન્થ, 'સીમરેખ અર્થાત્ ફૂલ', 'પોલાણનાં પંખી', 'હિપોપોટેમસના ખેલ' ધ્યાનમાં રાખી શકાય.

આ બધી જ વાર્તાઓમાં આપણા યુગની અસ્તિત્વહીનતા, શૂન્ય, હતાશા, વિરતિની વાત આવે છે. આ પ્રકારના વિષયવસ્તુ પાશ્ચાત્ય કૃતિઓના અનુકરણથી ગુજરાતીમાં આવ્યા એવો આરોપ કરી શકાય ખરો. આપણી સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિમાં તો નિરાશા, હતાશા સ્થાયીભાવ જેવા લાગે–જો આપણે પલાયનવાદ, શાહમૃગવાદના ભોગ ન બનીએ તો. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આવતો માનવી કેવો છે એની તપાસ કરીએ તો એની પાસેથી ભૂતકાળ છિનવી લેવામાં આવ્યો છે, ભવિષ્યનું સ્વપ્ન પણ ઝૂંટવી લેવામા આવ્યું છે. એટલે બચી ગઈ માત્ર પેલી ક્ષણ. એ ક્ષણે તે પોતાનો સાક્ષાત્કાર કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે પણ તે વખતે કોઈ અદષ્ટ સત્તાનો દોર ચાલે છે. આમ જોવા જઈએ તો આ જગતમાં કેટલું બધું છે અને તે છતાં કશું જ નથી–એટલે અહીં પાત્રો કશા પરાત્પરની શોધમાં નીકળ્યાં નથી, એ નીકળી શકે એમ પણ નથી. હવે આવી સ્થિતિમાં જો કશીક પ્રાપ્તિ કરવી હોય તો પહેલાં અપાર્થિવને બાજુએ મૂકવું પડે, માત્ર પુરુષાર્થ દ્વારા જ ઝઝૂમવું પડે પણ આ પુરુષાર્થને અંતે કશું પામી શકાશે જ એની કોઈ ખાત્રી નથી કારણ કે આ સૃષ્ટિમાં પ્રલય સિવાય બીજો કશો વિકલ્પ રહ્યો નથી.

હવે જો કોઈ એમ કહે કે આધુનિક યુગસન્દર્ભની જે છબી બીજે આલેખાઈ છે તેનું આ અનુકરણ છે તો એવા આક્ષેપોનો સાચો ઉત્તર કૃતિ દ્વારા જ પામી શકાય. હતાશા, શૂન્ય, વિરતિનું આલેખન કરવા માટે તત્સમવૃત્તિ ન ચાલે. વળી, આશાથી હતાશા–નિરાશા અને એવી જ રીતે હતાશા–નિરાશાથી માંડી આશા સુધીની બધી જ અવાન્તર સ્થિતિઓમાંથી પસાર થયેલો સર્જક જ શૂન્યની વાત કરી શકે, નહીંતર એ જે અસ્તિત્વહીનતા, શૂન્યની વાતો કરે તે ઠાલી લાગવા માંડે, એની ભાષા પણ કૃતકતાની ચાડી ખાય. જીવન વિશેનો આવો નિરાશાવાદી અભિગમ ધરાવવાનો સર્જકને અધિકાર છે (આશાવાદી અભિગમ પણ ધરાવી શકાય), આવો અભિગમ દેખીતી રીતે જ આપણા યુગની વિશિષ્ટ નીપજ છે, અત્યાર સુધી જે જે માળખાંઓનું, પરંપરાઓનું વર્ચસ્ હતું તેને ઉશેટી દેવામાં

આવ્યા છે એમ કહેવાને બદલે આપણે એમ કહેવું જોઈએ કે બીજી કોઈ દિશાએ જવા માટે આ સર્જકે હાલપૂરતાં એ માળખાંઓનો ઉપયોગ મોકૂફ રાખ્યો છે. બીજા કોઈ સર્જકને અનિવાર્ય લાગે તો તેનો ઉપયોગ એ કરી શકે. જેવી રીતે અત્યારની ગુજરાતી કવિતામાં મધ્યકાલની કથનાત્મક કાવ્ય પરંપરાઓનો ઉપયોગ થઈ રહ્યો છે તેવી રીતે કથાસાહિત્યમાં પણ એ પરંપરાઓનો ઉપયોગ કરી શકાય.

કિશોર જાદવ અને બીજા સર્જકોની વાર્તાઓમાં પરંપરાનું સાતત્ય અમુક રીતે જોખમાયેલું હોવાને કારણે તેમને વધુ વખત વાંચવી પડે છે, એનાં કેન્દ્ર–રસકીય કેન્દ્ર– આપણને તરત જ પ્રાપ્ત થઈ જતાં નથી. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં માનવીના એકલવાયાપણાની, નિર્વેદની ભૂમિકા અવારનવાર ડોકાયા કરે છે અને એમાંથી જ પ્રલયની વાત આવે છે. ક્યારેક આ અસ્તિત્વહીનતા એક જન્મ પછીના બીજા જન્મમાં પણ ટકી રહેતી લાગે છે. વ્યક્તિનો વિલય 'સોનેરી માછલીઓ' જેવી વાર્તાઓમાં થાય છે તો 'જળચર' જેવી વાર્તામાં સૃષ્ટિના વિલયની વાત આવે છે કારણ કે વ્યક્તિના વિલયની પરિણતિ આખરે તો સૃષ્ટિના વિલયમાં જ સંભવી શકે. એટલે ધારો કે 'લય' વાર્તામાં આવે છે તેમ પ્રકૃતિ–આગિયા–ફૂલ–પક્ષી એમ ઉત્ક્રાન્તિની દિશામાં આગળ વધીએ તો 'એમ રાત્રિ અને દિવસના ગર્ભમાં એનો આકાર કંડારાય છે. ધરતીના અંધકારને ફાડીને બીજમાંથી નીકળી આવતા છોડના ફણગાની જેમ પેલા ગર્ભને તોડીને એ બહાર આવે છે.' હવે વિનાયકને માનવદેહ તો સાંપડ્યો પણ જે સંસારમાં તેનું આગમન થયું છે તેનું ચિત્ર તો વરવું છે. એટલે આગલા, ખંડની રોમેન્ટિક શૈલીનો છેદ ઉડાડવા માટે ત્યાર પછીનાં કલ્પનો યોજાયાં છે – સૂર્યને મડદા તરીકે, મનુષ્યોને હવાની રોગિષ્ઠ ચામડી પર પ્રસરેલા ચાંદા જેવા કલ્પવામાં આવ્યા છે. આવા વાતાવરણમાં આ નાયક અથવા વિનાયક ધકેલાયા કરે છે અને છેવટે રમણીય ટાપુના વિનાશની પાછળ પાછળ તેનો પણ વિનાશ થાય છે.

આ ભૂમિકાને સ્પષ્ટ કરવા માટે તેમની 'સોનેરી માછલીઓ' વાર્તા વિગતે તપાસીએ. આ વાર્તાના વિનાયક ભીડ, ટોળું, ઘોંઘાટમાંથી રસ્તો કરતા કરતા આગળ વધે છે. અપરિચિતો સાથે તો કશા સંબંધની, સંક્રમણની ભૂમિકા નથી અને પરિચિતો સાથે ય તે અસંબદ્ધ પ્રલાપ જ કર્યા કરે છે. જે કાર્ય કરી રહ્યો છે – ચપટી વગાડવાનું–તે નિરર્થક છે. આમ કરતાં

કરતાં જૂનીપુરાણી હોટલમાં આવે છે અહીં પણ વાતચીત કરનાર કો નથી એવી કશી આવશ્યકતા જ ઊભી થઈ ન હતી. હોટલ બહાર જે બધા ઝીણી ઝીણી વિગતો છે તેના સંદર્ભમાં કહેવાયુ છે 'એ કૈંશુ જ જોતો નથી.' હોટલમાથી બહાર નીકળતી વખતે તેની નજર પરદાની ઓથેથી દેખાતી બે 'ચમકતી આંખો' પર પડે છે.

વાર્તાના પહેલા ખંડમાં આપણા જગતની રેઢિયાળ એવી વાસ્તવિકતા રજૂ કરવામા આવી છે. આ વાસ્તવિકતામાથી ધીરે ધીરે કપોલ-કલ્પિત પ્રગટ થવાનુ છે એની ઝાંખી ખુરશીના અડોઅડ પાયાઓની વચ્ચે કશુંક ગોઘાઈ પડયુ છે તેના ઉલ્લેખથી વાર્તાકાર આપણને કરાવે છે. આ ચિર પરિચિત વાસ્તવિકતાને સ્પ્રીન્ગબોર્ડ તરીકે વાપરીને એમાથી આપણને બીજા એક જગતમાં લઈ જવામા આવે છે પહેલા જગતની વાત વર્તમાનકાળમાં હતી, આ બીજા જગતની વાત ભૂતકાળમા છે

બીજા ખંડમાં વિનાયક મકાનમાલિકને કશીક વિનંતિ કરવા જાય છે વાર્તા પૂરી થાય છે ત્યાં સુધી નથી મકાનમાલિક દેખાતો કે નથી પેલી વિનંતિનો ખ્યાલ આવતો બારણે ઊભેલા નોકર સાથે ઝપાઝપી થાય છે ત્યારે નોકર બોલે છે. 'કશો ફર્ક પડવાનો નથી.' આ વાકય બીજી વાર્તાઓમાં પણ બીજા પાત્રો દ્વારા ઉચ્ચારાયા કરે છે. આમ એક પરિસ્થિતિને બદલે બીજી પરિસ્થિતિ સર્જી શકાવાની નથી એના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. આ નાયકને બે નોકરો વ્હીલચેરમા બેસાડે છે-એ નોકરો અપાર્થિવ જગત સાથે સબંધ ધરાવે છે એટલે એક નો ચહેરો 'ધુમ્મસના ગોટા જેવો છે. મકાનના એક ખંડમાથી બીજા ખંડમા પસાર થવાનુ છે પણ ત્યા કશીક ઈતરતા હતી-'સામેના અંધકારની વજેલી લીલ પર મૂગા મૂગા આગળ વધી રહ્યા હતા.' શરૂઆતમા આક્રમક એવા નોકરો હવે ઝળઝળા બનવા માડે છે અને વિનાયક ધીમે ધીમે સત્તાધારી બનવા માંડે છે પણ તેની સત્તા પેલા અપંગ બની બેઠેલાની છે, બીજા શબ્દોમા ભ્રામક છે. આ રીતે મકાનનુ પરિમાણ બદલાઈ રહ્યાનુ આપણને વરતાય છે. એ મકાન આપણુ સમગ્ર વિશ્વ છે કે નરક છે કે પછી કશુ ઇતર એવો વહેમ જાગવા માડે છે. વિનાયક પ્રકાશની લંબચોરસ છતમાથી અદશ્યપણે પડછાયાઓને જોઈ શકે છે. અને છતાં તેનામા આવેલુ આ પરિવર્તન અર્થહીન છે 'અગોચરપણે કોઈક જાણે સમગ્ર વાતાવરણનો દોરીસંચાર કરી રહ્યું હોય

એમ લાગે છે.' આવા વાતાવરણમાં એ તો માત્ર સ્વાદું જ છે.

હવે તેઓ અંદરના ખંડમાં આવે છે. ત્યાં 'નાનો' લેમ્પ છે અને નીચે 'વિશાળ' કાચ છે, પ્રકાશનું પ્રતિબિંબ અસહ્ય છે. અહીં તે સેલારા મારતી સોનેરી માછલીઓને જુએ છે. આ માછલીઓ આકસ્મિક રીતે સ્થાન પામતી નથી. આગલા ખંડમાં જે બે મુગ્ધ આંખોને જુએ છે તેની સાથે અનુસન્ધાન ધરાવે છે એમ કહેવા કરતાં એ આંખોનું જ જાણે અહીં રૂપાંતર થયું છે. ત્યાં પણ આંખોએ શરૂઆતમાં તો ખુશ કર્યો હતો, પાછળથી એનો થાક લાગ્યો હતો, અહીં પણ–'ઘડીભર ત્યાં એ મુગ્ધ ભાવે ટીકી રહ્યો. પણ ધીમે ધીમે લાગ્યું કે બહાર હવામાં તરફડ્યા કરતી હોય એમ પેલી માછલીઓ ત્યાં પાણીમાં તરી રહી હતી.' આ તેનાથી વેઠી શકાતું નથી.

પેલી અપાર્થિવ સત્તાનો દોર હવે શરૂ થાય છે. પહેલા ખંડની સૃષ્ટિ અહીં જુદી રીતે પુનરાવર્તન પામે છે. આગલા ખંડમાં ઘોંઘાટ, ભીડનો ઘેરો હતો, અહીં 'અદૃશ્ય પણે ઘેરો' છે. આગલા ખંડમાં અસંબદ્ધ પ્રલાપ હતો–અહીં ગળામાંથી અવાજ નીકળતો નથી. પેલી 'નિરર્થક' ચપટી પણ હવે વાગતી નથી. પહેલાં પણ આંખો કશું જોતી ન હતી, અત્યારે પણ આંખ જોતી નથી. આ નાયક કશીક વિનંતિ કરવા આવ્યો હતો, એ વિનંતિને કશા વિશિષ્ટ કાળ, સ્થળ સાથે સંબંધ ન હતો, એટલે જ એ કહે છે, 'કાળપર્યન્ત એના હાડેહાડની ગાળી નાખતી, કશીક અજ્ઞાત કામગીરીની વાત કરવી હતી.' પણ 'એ હવે કશા કામનો રહ્યો નથી' ગણીને ફેંકી દેવામાં આવે છે.

હવે વાર્તાનો ત્રીજો ખંડ શરૂ થાય છે. તે ઝીણું ટપકું બની જાય છે. અને કંકણ રણકતા હાથમાં ઝોલાય છે. અહીં ભાષા થોડી રોમેન્ટિક બને છે. ત્રીજી વખત 'પેલી બે આંખો દેખાય છે –સોનેરી રંગની માછલી-ઓની જેમ તરવરી રહી હતી.' આમ ત્રીજી વખત તેના જીવનમાં આશાનો સંચાર થાય છે અને સતત ત્રીજી વખત તેનું પરિણામ નિરાશામાં જ આવે છે. 'પેલી દુગ્ધહીણી ડીંટડીને ખાલી ચૂસ્યે ગયો. ને આખરે એ હસ્યો–નર્યું શુષ્ક હાસ્ય.' છેક છેલ્લી ઘડી સુધી આ માનવી પોતાના અસ્તિત્વને અવિફળ બનતું અટકાવવાનો પ્રયત્ન કરવા જાય છે અને અંતે એ નિષ્ફળ જ નીવડે છે. એની નિયતિમાં આવી નીરવતા અને હતાશા જ નિર્માયેલાં છે. હવે પછી પ્રગટનાર ક્ષણનો કોઈ અર્થ જ નથી. જાણે ચારે બાજુએ

શુષ્કતા છે અને એણે પેલી મુગ્ધતાને ખતમ કરી નાખી, મુગ્ધતાને જ લે પેલી અદષ્ટ વિનાશક સત્તાનો ઘેરો જોવા મળે છે વાર્તાના અંતે જે ઝાશા ઘેરી વળે છે તે કૃત્રિમ કે ફેશનપરસ્ત નથી એની પ્રતીતિ પણ શૈલીના ઉપયોગ દ્વારા થાય છે આ મુદ્દો એક બીજી વાર્તા 'જળચર દ્વારા વધુ સ્પષ્ટ થશે

અગાઉ નોંધ્યું 'જળચર વાર્તા પણ પ્રલયના વસ્તુને આકારે છે સોનેરી માછલીઓ વાર્તાનો તંતુ અહીં આગળ વધે છે અહીં પણ વિનાયકને ટકી રહેવા માટે નાજુક દાંડી જેટલો જ આધાર છે પોતાના સિવાયના બધા આધારોને એ દૂર કરવા માગે છે પરંપરાથી ચાલી આવેના મૂલ્યોને આધારે એ ટકી રહેવા માગતો નથી એટલે કહેવામા આવે છે 'ઠંડા, ઘેરા, નિશ્ચલ જલ ચોપાસ એને ઘેરી વળ્યા હોય એમ લાગ્યુ એમાં જાણે એ ચત્તોપાટ–એને વળગી રહેલી, હરહંમેશ કડવા કરતી આકાશની ખરબચટ ત્વચા તળે-ઉઝરડાઈ રહ્યો હતો એ આકાશી ત્વચાને ફાડી નાખી શકાય તો કેવું સારુ ?' આ રીતે તે આકાશ જેવા અપાર્થિવ અલૌકિક, ઈશ્વરી સંકેતને દૂર કરવા માગે છે એ દૂર કરે તો જ અસ્તિત્વની ક્ષણને પામી શકાય આ ક્ષણ દૂર ને દૂર સરી જાય છે બીજા કશા આધારનો અર્થ નથી, કારણ કે પ્રકાશ 'કટાઈ ગયેલા પતરા' જેવો, મકાનો 'ભટ્ઠાઈ ગયેલા હવસના મૂક ખંડિયેરો' જેવા છે આમ પ્રકૃતિનિર્મિત અને માનવનિર્મિત જગતનો કશો અર્થ નથી પ્રલયમાથી ઊગરવા માટે સ્ત્રી ઓથી પુરુષ સ્ત્રીની સહાય લેતો આવ્યો છે, સ્ત્રી સાથે સ્ત્રી દ્વારા યાત્રા કરી શકાય અહીં પણ વિનાયક નદી પાસે જાય છે પણ આ સ્ત્રી કેવી છે 'તોફાનોમા તૂટી જઈને સમુદ્રકાઠે ફેંકાઈ ગયેલી હોડીના ખોખા જેવી ' વધુ નિકટ જાય છે તો તેની પીઠ 'ઠંડા રેતાળ પટ' જેવી અને તેની નજર 'ઊંડી ખો જેવી છે 'સોનેરી માછલીઓ'ની જેમ તે અહીં પણ ઓની આંખોમા ઝિલાય છે, પણ ત્યાથી તરત જ એ દડી પડે છે 'ક્યાંક , અનંત ઊંડા ઘેરા, નિશ્ચલ જળમાં એનો રહ્યો સહ્યો નિશ્વાસ બહાર નીકળી આવ્યો – પાણીમા બુડતા ઘડાના બુડબુડાટની જેમ, ને એ સમુદ્રને તળિયે ઊતરી ગયો જળચર ભેગો એક એવ જળચર ' આમ જળચરમાથી સ્થળચર અને સ્થળચરમાથી જળચર–એક ચક્ર પૂરુ થયું આ વાર્તામાં કલ્પનોની વિશિષ્ટ યોજના વડે અપાર્થિવ જગત અને માનવનિર્મિત જગતની વાત કરવામાં આવી છે હા, વાર્તાકાર

વાર્તાના અંતે 'નવેસરના ઉત્ક્રાન્તિકાળ'ની જે વાત કરે છે તે નિરર્થક છે; વાર્તાનો અંત વાચાળ, અને એટલે નિરર્થક છે.

આ વસ્તુને 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા' વાર્તામાં જુદી રીતે યોજવામાં આવ્યું છે. અહીં રોજબરોજની વાસ્તવિકતાની પડછે અવાસ્તવિકતાને મૂકવામાં આવી છે. અને એ રીતે વાસ્તવમાંથી, એને આધારે જ, અવાસ્તવમાં જવાનો માર્ગ ખુલ્લો થાય છે. જે વાતાવરણમાં સૂર્ય કવચિત જ દેખાય છે અને જ્યાં દિશાઓને શૂળી પર લટકાવવામાં આવી હોય એવો આભાસ થાય છે એ સન્દર્ભમાં વિનાયકનું સ્થાન છે. અહીં દિશા એટલે ભૌગોલિક અને આધ્યાત્મિક–બંને અર્થ કરી શકાય. નાયક પાસેથી બધો ભૂતકાળ ઝૂંટવી લેવામાં આવ્યો છે. આ રીતે ભૂતકાળ નથી–વર્તમાનમાં જે કાર્ય કરવાનું છે તે સાવ ક્ષુદ્ર. ખાળકો પણ મુગ્ધતા વિનાનાં, ભાભી 'પીળી માટી' જેવી છે, મોટાભાઈ 'ગંઠાઈ ગયેલા, સૂકાં, પાંખાળા મૂળિયાં' જેવા છે. વિનાયકનું કાર્ય ફર્નિચર પરની ધૂળ સાફ કરવાનું ફૂલછોડનાં બી વાવવાનું. અહીં બીજું વાવેતર ભવિષ્યને સૂચવે છે પણ એ કાર્ય સુધ્ધાં તેની પાસેથી તો તરત છિનવી લેવામાં આવે છે. આ રીતે ભૂતકાળ અને ભવિષ્ય વિનાના માનવી પાસે વર્તમાનની ક્ષણું–રિક્ત ક્ષણ–બચે છે, આ ક્ષણોની વાત જો કે કળાતત્ત્વના ભોગે મોટાભાઈનાં સાહેબના મોઢે લેખક કહેવડાવે છે: 'હવે તો આપણે બધાં એ કરોડો એવી ખાલી ક્ષણોના ખડકલા નીચે એટલા દટાઈ ગયા છીએ કે, એકબીજા કોઈ કોઈની નજરે પણ પડી શકતા નથી.'

વિનાયકની સાથે ભાગી જવા માટે નંદી તૈયાર છે પણ વિનાયક 'બધું સરખું જ છે' કહી ના પાડી દે છે. એને માટે હવે મરઘીનો, તેનાં બચ્ચાંની દેખરેખ કરવાનું પણ રહેતું નથી–કારણ કે રોગચાળામાં એ બધાં હોમાઈ જાય છે. પણ ચમત્કાર જાણે થયો ન હોય એમ એક બચ્ચું જીવી જાય છે–આ જીવી જતું બચ્ચું વિનાયકને મન સર્વસ્વ, ભવિષ્યની આશા છે એટલે તો 'એના અશ્રુત શ્વાસોચ્છવાસના પૂરમાં વમળાતો એ બચ્ચાંની આસપાસ ગોળ ગોળ ઘૂમવા લાગે છે. નાચે છે. ઉન્મેષને વધાવવા તાળીઓ બજાવતો ગીત ગાય છે.' પણ આ આનંદ ક્ષણજીવી નીવડે છે કારણ કે નંદી આવીને બચ્ચું મરી ગયાની જાણ કરે છે. વાડામાં બી નાખેલાં તે મરઘાં ખાઈ ગયા, મરઘાં મરી ગયાં, બચી ગયેલું બચ્ચું પણ

મરી ગયું. હવે આ બધી નિરાશા-હતાશા પણ પ્રલયની દિશામાં જ આગળ વધે છે. પણ એક મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. વાર્તાના અન્તે લેખક કહે છે બીજનાં માત્ર ફોતરાં છે ને એ માટી સાથે ભળી જઈને બીજના કાછલામાં ગર્ભ ધારણ કરીને ઊગી આવે છે. એની ટોચ પર ખીલેલું ફૂલ નિરંતર હસ્યા જ કરે છે. ને પેલા પહાડોની હારમાળાઓ નિઃસીમ આકાશ, આખા વિશ્વમંડળના પ્રલયની રાહ જોતો, એ છોડ હવામાં લહેરાયા કરે છે.' લેખકના વિષયવસ્તુથી જુદી પડી જતી આ ભૂમિકા ખૂંચે છે. ફોતરાં થઈ ગયેલા કાચલામાથી નવા છોડનો જન્મ થયો એ આશાવાદનું અહીં કામ નથી, એ અપ્રસ્તુત લાગે છે.

કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આપણને પરિચિત વાસ્તવિકતા નથી આવતી એમ નહી. પણ આવે વખતે આ પરિચિત વાસ્તવિકતાને ચોક્કસ સ્થળ, સમય સાથે સાંકળી શકાએ એવી એની સ્થૂળ વિગતો પર લેખક સહેજ પણ ભાર આપતા નથી. 'સીમરેખ અર્થાત્ ફૂલ' જેવી વાર્તાને પૂર્વાંચલમાં ચાલતી ગેરીલા પ્રવૃત્તિ સાથે આછોપાતળો સંબંધ છે પણ એ સંબંધની બીજી વિગતો આપણી આગળ રજૂ કરવામાં આવી નથી. આ રીતે વાર્તાને ટકી રહેવા પૂરતી વાસ્તવિકતાને ઉપયોગમાં લઈને કળાનુ અ-વાસ્તવ ઊભું કરવામાં આવ્યું છે. આને લીધે વાર્તામાં આવતો માનવીય સંદર્ભ કોઈ વિશિષ્ટ સ્થળકાળની મર્યાદામાં પુરાઈ રહેતો નથી. અહીં સ્થળાંતર, હદપારી, ગુપ્તચરો, સરહદો ઓળંગવી વગેરે ઘટનાઓ છે પણ આ ઘટનાઓને કશા રાજકારણ કે પ્રાદેશિકતા સાથે સાંકળવાને બદલે હદપારી, હિંસકતા, એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે સતત ફંગોળાયા કરવાની વેદના સાથે, સાંકળવામાં આવેલી છે. વાર્તાનો નાયક જેકબ વાસ્તવ-કપોલકલ્પિતને અલગ પાડી શકતો નથી, એની સામે લોહી માંસવાળા ગુપ્તચરો છે પણ ખરા અને સાથે જ કશું અપાર્થિવ પણ છે-' આકસ્મિક એને લાગ્યું કે પેલા ગુપ્તચરો જાણે અહીં અગોચરપણે ચારેકોર ઘૂમી રહ્યા હતા. એથી, એની આસપાસ એ ગુપ્તચરોની અદષ્ટ ઉપસ્થિતિ એને સતત વરતાવા લાગી.' અને પછી તો જાણે એક ritual ચાલે છે. પણ ચારે બાજુ એક રોગિષ્ઠ વાતાવરણ છે, અમાનવીયતા, અસદ્ ફાલેલું છે, કોઈના બચકાથી પગની પીંડીમાં થયેલી 'ઈજા ધીરે ધીરે ઘામાં અને પછી તો ભગંદરમાં ફેરવાઈ જાય છે, તેની આ વેદના સ્થળકાળથી પર એવા માનવીની છે એની સ્પષ્ટતા જો કે આ રીતે કરવામાં આવી છે-

'લાગ્યું કે એની વેદના જાણે કાળપર્યન્તથી, અસંપ્રજ્ઞાતપણે એને ઊંડે ઊંડે કોરી રહી હતી' એની આસપાસનો સમગ્ર સંદર્ભ તે પોતાના ભગંદરમાંથી જોઈ શકે છે, આની સામે મરણિયા બનીને એ આગળ વધે છે અને ત્યાં પેલું ભગંદર ફૂલમાં ફેરવાઈ જાય છે. આગળ વિનાશ અને પાછળ વિનાશ એની વચ્ચે ઝૂલતું એકલું અટૂલું ફૂલ. જેનાથી બચવા માગતો હતો એ ગુપ્તચરો પણ ધરતીમાં ધરબાઈ ગયા છે અને તે એકલો–સાવ એકલો રહી જાય છે, આમ અહીં પણ પ્રલયની ભૂમિકા આવી.

આ વાર્તાઓમાં વાસ્તવથી કપોલકલ્પિત અને અસંગતિ તરફ જવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે તો 'લેબીરીન્થ' જેવી વાર્તામાં બાહ્ય વાસ્તવથી અન્તર્ગત વાસ્તવ તરફ જવાનો પ્રયત્ન છે. આ વાસ્તવની ગર્તામાં જવા માટે ટેકનિકની મદદ લેવાઈ છે. ટેકનિકનો ઉપયોગ કરવો એ કંઈ આધુનિકતાનો ઇજારો નથી, પણ આપણા સમયની સંવેદનાને ઓળખીને એને રૂપ આપવા માટે શોધાતાં નવાં ઉપકરણો દ્વારા આધુનિકતાને પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન લેખક કરે છે. 'લેબીરીન્થ' જેવી વાર્તામાં મિલમાં થતો અકસ્માત અને એને પરિણામે મરણાસન્ન વ્યક્તિની ધીમે ધીમે લુપ્ત થતી સંવેદના નિમિત્તરૂપ છે. વાર્તાના આરંભમાં આવતા સ્ટ્રેચરના વિરોધમાં 'આકાશમાં ઘૂમલે વળીને દોડયે જતા ઘોડેસવારોને મૂકવામાં આવ્યા છે. અહીં જગત સાથે સંબંધ ખોઈ રહેલા એક આંખવાળા માર્ગને વીંધવા માટે પણ બીજા તૈયાર છે. અપાર્થિવને સૂચવતા એ ઓળાને કાફકાના 'ધ કન્ટ્રી ડૉક્ટર' વાર્તામાં આવતા ઘોડાઓની સાથે સરખાવવામાં આવ્યા છે. પણ કાફકાના ઘોડાને વચ્ચે લાવ્યા વિના પણ તેમની અ-વાસ્તવિકતા પામી શકાય છે. જીવનની અન્તિમ ક્ષણોને તેમની સમગ્ર સંકુલતાઓ સમેત આલેખાઈ છે. હા, મરણને સૂચવવા છોડ પરથી ખરી જતા ફૂલની વિગત, ચાંચવિહોણા 'પક્ષીઓ અર્થે' વેરવામાં આવેલી ચણની પાછળ રહેલી અતિ સ્પષ્ટતા આવી સંકુલ વાર્તામાં ખૂંચે ખરી. વાર્તાના અન્તે આરંભની ભૂમિકાનું એક વાક્ય ઉમેરીને થતા પુનરાવર્તન વડે આખું ચક્ર પૂરું થયાનું સૂચવાય છે.

તો 'સરી જતું દશ્ય' જેવી વાર્તાની ભાષા તપાસો. ગુજરાતી ગદ્યની એક અસામાન્ય લઢણ અહીં જોવા મળે છે. એક પણ પરિચ્છેદ વિના, લગભગ કલ્પનો દ્વારા આગળ વધતી વાર્તા બળકટ ગદ્યનો નમૂનો પૂરો પાડે

છે. હિંસાની ભૂમિકાને આલેખતી ભળેકટ ભાષા વાસ્તવમાંથી 'અ-વાસ્તવ' તરફ આપણને લઈ જાય છે. 'સોનેરી માછલીઓ'માં જે અદષ્ટ સત્તાના દોરની વાત આવતી હતી એ જ અદષ્ટ સત્તા તોતિંગ ઇમારતનું ચણતર કરી રહી છે. 'એ કાર્ય કોઈ જ્યાં હસ્તગત કરે છે કે પોતે જ એની દીવાલ વચ્ચે પોતાને ચણતો જાય છે. અન્ય હાથ લંબાઈ આવીને બહાર અકળ રીતે રહી ગયેલા ધડ પર બે ઈંટો ખડકી નાખે છે. ને અન્ય હાથનું દીવાલમાં ચણાઈ જવું.'

ભાષાશૈલીની દષ્ટિએ નોંધપાત્ર કહી શકાય એવી બીજી બે વાર્તાઓ છે: 'પોલાણનાં પંખી' અને 'હિપોપોટેમસના ખેલ.' એક વાક્યમાંથી પ્રગટતું બીજું વાક્ય જે સંકુલતા પ્રગટાવે છે તેની સમાંતરે આપણા અસ્તિત્વની સંકુલતાને અથડાવવામાં આવી છે. આ બંને વાર્તાઓમાં સામગ્રી તરીકે આવતી વિગતોમાં એક પ્રકારની વિરોધાત્મકતા છે. રાધેશ્યામ શર્માએ ભાષાના બે ભિન્ન સ્તર વચ્ચેના વિરોધાભાસની વાત પર યોગ્ય રીતે જ ભાર આપ્યો છે. 'પોલાણનાં પંખી'માં ઘોડો અર્થાત્ ગતિ છે અને બીજી બાજુએ તસુભાર ચાલી ન શકાય અને 'જોજનો માઈલ વિસ્તરતી નિર્જન શેરીઓ' નો સૂનકાર છે; 'હિપોપોટેમસના ખેલ'માં એક તરફ શૂન્ય છે — 'નામો નિશાન નથી, હસ્તી જેવું નથી લાગતું ત્યાં લગી ઠીક છે' — અને બીજી બાજુએ રસ્તા પર રખડેલો, નખરાળી નાર છે; 'પોલાણનાં પંખી'માં દોડ 'હડકાઈ' છે. નારીદેહ 'અશરીરી' છે. નટપ્રેક્ષક એક જ છે, ઉભયલિંગીપણું છે, એ રીતે સૃષ્ટિના ચક્રનો અંત છે તો બીજી બાજુએ 'હિપોપોટેમસના ખેલ'માં નિશ્ચેષ્ટ અને છતાં ફાલ્યે જતા શરીરની વાત છે. આપણા યુગના અસદ્, હિંસા હિપોપોટેમસના પ્રતીક દ્વારા આલેખાયા છે. લોકો હિપોપોટેમસના ખેલ જોવા એકઠા થયા છે — 'રસ્તાઓ, ઝાડવાંઓ, મકાનના છાપરાંઓ પર ચિક્કાર, ખીચોખીચ ગિર્દી, પડાપડી, ઉમટેલું શહેર, માનવમહેરામણ, હકડેઠઠ, ધીંગાણા, હુલ્લડો, ખૂનામરકી, હોનારત અને ખૂનખાર અરેરાટી બધાં આતુર રાહ જોઈ રહ્યાં છે. ને હિપોપોટેમસ આવી રહચો છે. હિપોપોટેમસ હાલતો ચાલતો નથી. એની કાયા ચોતરફ પથરાતી જાય છે'.[૭] અહીં કોઈને ઈયોનેસ્કોના 'હાઉ ટુ ગેટ રીડ ઓફ' નાટકો યાદ આવે ખરા. અહીં લોકોએ એક રીતે હિપોના ખેલ-હિંસાના- જોયા. એ રીતે તે આવે છે અને બીજી રીતે તે આવતો નથી કારણ કે તે હાલતો ચાલતો નથી.

' પોલાણનાં પંખી 'માં અસ્તિત્વહીનતાના પોલાણની વાત કંઈક વધુ પડતી વાચાળતાથી કરવામાં આવી છે એ કબૂલ, પણ અહીં સાથે સાથે ભાષાના એક સાથે યોજાયેલા અનેક પોતની સન્નિધિથી પ્રગટતી સમૃદ્ધિ પણ છે. વ્યવહારજીવનનું સપાટ ગદ્ય—પ્લેટફૉર્મ ખાલી ખાલી પડયું છે—ટ્રેન ઊપડી ચૂકી છે, બોલચાલની ભાષાનું ગદ્ય (આખી રાત ટઉ...ટઉ કરી મધાંની ઊંઘ—આવરદા હરામ કરી નાખી); કલ્પનપ્રચુર ગદ્ય (આગળ વધતી મીચોખીચ ખરીઓમાંથી વેરાતા તણખા...જાણે સરાણ પર ઘસરકા સાથે તીક્ષ્ણ ધાર કાઢતાં, બરછામાંથી વછૂટતી ફૂરતી તણખાની ધાણી) આ અને આવી લઢણોને એકબીજા સાથે અથડાવી આપી છે. કયારેક એવી કોઈ લઢણના મોહમાં સરી પડાય ત્યારે ' કશું પમાય, લધાય નહિ, એની વેદનાના માર્યા કોઈ ખોવાયેલી ભોમકા ભણી, પોતે જ પોતાની ખોજમાં ! અબજો વર્ષોથી, એક મેકમાં ઓતપ્રોત છતાંય—જાણે બંનેની વચ્ચે બે નક્ષત્રો વચ્ચેના અંતરની કાળ કરાલતા. ' કહી દેવાથી વસ્તુ વધુ પડતી સ્પષ્ટ થઈ જાય છે.

આ અને બીજા વાર્તાઓ વધુ ચર્ચાવી જોઈએ. એ દુર્બોધ છે એ સાચું પણ આ અને આધુનિક સાહિત્યની—કળાની દુર્બોધતાનાં કારણો ઘણાં બધાં છે. આપણે વિજ્ઞાપન, ટી. વી., ફિલ્મ (રેડિયોનું માધ્યમ આપણા જીવનમાં પ્રભાવશાળી બળ બને એ પહેલાં જ ફેંકાઈ ગયું), મનોરંજક સામયિકોના અને તેમના દ્વારા તરત જ થતા સંક્રમણના જમાનામાં જીવીએ છીએ. આ instant communicationએ આપણા પ્રતિભાવોની જીવંતતાને હણી નાખી છે. દુર્બોધતાનું મૂળ અહીં રહેલું છે. કયારેક જાણી કરીને દુર્બોધ શૈલીનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે જેથી વાચક પણ લેખક સાથે સમભાગી થઈ શકે.

કિશોર જાદવનો પહેલો વાર્તાસંગ્રહ બહાર પડ્યો ત્યાં સુધીમાં સુરેશ જોષીના બધા વાર્તાસંગ્રહો (છેલ્લા સંગ્રહને બાદ કરતાં) પ્રગટ થઈ ચૂકયા હતા. તેમની ઘટનાહ્રાસ, સામગ્રીનો પ્રતીકાત્મક વિનિયોગ, ભાષાકીય સંકુલતાઓની પરંપરાઓને આત્મસાત્ કરીને કિશોર જાદવ પોતાની વિશિષ્ટતા પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તેઓ કથનાત્મકતાનો, સામાજિક વાસ્તવના આલેખનનો, પાત્રનાં પરંપરાગત વિભાવનાઓનો ઉપયોગ પોતાની વાર્તાઓમાં કરવાનું ટાળે છે. આ બધાનું મહત્ત્વ એક જમાનામાં હતું પણ આપણા સમયની અભિજ્ઞતા આલેખવા તે અપર્યાપ્ત લાગે છે. આમ છતાં તેમ

વાર્તાઓની આટલી ચર્ચા જોયા પછી આપણને લાગશે કે 'આધુનિકતા એટલે પરંપરાનો સમૂળગો અભાવ' જેવા ગૃહીતને તેઓ માન્ય રાખતા નથી.

હતાશા–નિરાશા–વિરતિ જેવા ભાવોને અહીં સુશોભન તરીકે પ્રયોજવામાં આવ્યા નથી. એવા સુશોભનની ચાડી તો શૈલી તરત જ ખાય જીવન વિશેનો સર્જકનો વિશિષ્ટ એવો અભિગમ શૈલી દ્વારા પ્રગટ થતો હોય છે માર્શલ પ્રુસ્તના શબ્દોમાં કહેવું હોય તો કહી શકાય– 'Style for the writer just as much a color for the painter, is a question not ot technique but of vision' હા, આવો અભિગમ પ્રગટ કરવા માટે આ સિવાયની બીજી શૈલીની શોધમાં પણ નીકળવું પડે, નહીતર પુનરાવર્તન, આત્માનુકરણમાં સરી પડાય કિશોર જાદવનો ત્રીજો વાર્તાસંગ્રહ પ્રગટ થાય ત્યારે આ મુદ્દાની ચર્ચા ફરી હાથ ધરવી જોઈએ. * –

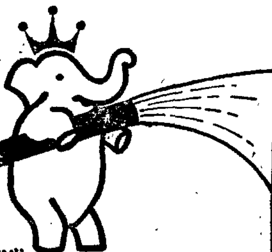
* ૨૪-૨૫-૨૬ સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૧ના દિવસો દરમિયાન સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીમાં યોજાયેલા 'આધુનિકતા' પરના પરિસંવાદમાં રજૂ કરેલ વક્તવ્ય- થોડા ફેરફાર સાથે.

હસ્તિ પાઇપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



PIL



નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પોઇન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
● પશ્ચિમ જર્મનીની હેક્સ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ

The temple of Vishwanath: a place for penance

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti the female These two divine powers created Man and Woman

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents At this a divine voice spoke asking them to undertake penance The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

[illegible]
[illegible]

• The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.



MAFATLAL GROUP



અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક ઉષા જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ, વડોદરા

એતદ્ - ૪૬

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક કે ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

જાન્યુઆરી ૧૯૮૨ વર્ષ : ૪ અંક : ૪૬

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લૅટ-૨૪ એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સદ્ભાવ પ્રકાશન નગીનાપોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા. સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

પાંચ જર્મન ગદ્યખણ્ડ

અં. અનુવાદ * ડૉ. ડી. શ્રીનિવાસન

ટૂંકી મુલાકાત

રાઈનહાર્ટ લેટાઉ

મેનિગને શેરી જડે છે, તે મકાન પાસે આવે છે, બારીઓ પ્રકાશિત છે, તે બીજાઓને ઊભેલા જુએ છે. બે સજ્જનો ખૂબ જ પ્રકાશમાં ત્યાં ઊભા છે. એક બોલે છે, પછી બીજો બોલે છે, પછી બંને એક સાથે, પછી બંને બોલતા નથી, પછી એક ખડખડ હસે છે. ડોક હલાવે છે, માથું ધુણાવે છે, પછી બીજો, પછી બંને, પછી આ અહીં ઇશારો કરે છે, પેલો અહીં, બંને ત્યાં, બંને વારાફરતી, પછી એક આગળ આવે છે, બીજો પાછળ, બંને આગળ, બંને પાછળ; એક બીજાને એક હાથ બતાવે છે, બીજો પહેલાને બંને હાથ બતાવે છે, મેનિગ જાણે છે; તે પાછા ફરવાનું પસંદ કરે છે, 'નથી જોઈતો આ સમાજ.

---

* આ ગદ્યખંડોના અંગ્રેજી અનુવાદ મ. સ. યુનિવર્સિટીના જર્મન ભાષાના પ્રાધ્યાપક શ્રી ડી. શ્રીનિવાસને કરી આપ્યા છે. તાજેતરના દાયકાઓમાં જર્મન સાહિત્યમાં લઘુ ગદ્યખંડનુ સ્વરૂપ નોંધપાત્ર રીતે વિકસી રહ્યું છે. આવા નિબન્ધોની સામે ટૂંકી વાર્તાઓ માત્ર કથનાત્મક જ લાગશે. કેટલાક નિબન્ધોમાં લિરિકની શૈલી જોવા મળે છે, કેટલાકમાં વ્યંગના કાકુ સંભળાય છે, કેટલાક ગદ્યકાવ્યની કોટિએ જઈ પહોંચે છે. અહીં ભાષા દુર્બોધ નહીં પણ સરલ છે. આ નિબંધો છેલ્લા દાયકાઓમાં સંકુલ અનુભવજગતમાંથી પસાર થયેલી નવી પેઢીની અસ્વસ્થ ચેતનાને પ્રગટ કરે છે. ફ્રિટ્ઝ પ્રાટ્ઝે સંપાદિત કરેલા નિબન્ધસંગ્રહમાંથી આ ખંડ પસંદ કર્યા છે.

મારો ખભેસવાર કોઈએ જોયો નથી. તેના પગ હાડકાં વિનાના અને સર્પાકાર છે, એને ન ગમે એવું કંઈ કરું એટલે તે મારી ગરદનની આસપાસ ભિડાવી દે છે એટલા જ માટે હું થિયેટર કદી જઈ શકતો નથી.

એક દિવસ ઘંટડી વાગી અને તે બારણા આગળ સૂતો હતો તે ખરાડચો-મને ઠોચણા લો, અને ઝડપથી, અરે બીજી જ ક્ષણે હું નચ્યો અને તે મારા ખભા પર ચઢી બેઠો.

એક હજાર અને એક રાત્રિઓમાં ખભેસવારમાથી છુટકારો મેળવવાની રીત આપેલી છે. તને નશો કરવા માંડો અને એનામા ઇર્ષ્યા જગાડો, તે પણ પીવા માગશે અને પછી તેને ફેંકી દો. પણ મારી ગરદન પર એની ભીંસ ઓછી થઈ નહી અને અમે બને પીને છાકટા બન્યા અમે બને સાથે ગાઈએ છીએ અને તે બબડે છે – અરે આ ભૂંડુ જગત – અને પોતાના પગ વધુ જોરથી ભીંસે છે જો તે મને ફેંકી દીધો તો આની જ બનશે તારુ, હું તારા આ જૂનાપુરાણા દાવપેચ જાણું છું.

તે આગ્રહ કરે છે, તેનું નામ નાથાનિયલ છે અને તેને અંગત નામથી બોલાવવાની મને છૂટ આપી છે. પણ હું હજુ પણ સાહેબના નામે જ બોલાવુ છું, ઘરડો ફ્રિટ્ઝ પોતાના મિલરને બોલાવે છે તેમ જ. એ જો નીચે ઊતરવા જ ન માગે તો મારે જનજાનના નીચલા દરવાજાઓ માથી પસાર થવું પડે છે. પણ તે માત્ર ખીખી કરે છે – દરવાજાઓથી એને કશી અસર થતી નથી. જો હું ભીંત સામે ભટકાઈ પડુ તો નુકસાન

માત્ર મને જ થાય છે. એને સમજાવવાનો કશો અર્થ નથી; તેનામાં નીતિમત્તાની કશી લાગણીઓ નથી. મારી ઑફિસમાં ખભે બેસીને આમ-તેમ જોતાં તે બોલે છે : બે ને બે પાંચ. અને ગૂંચવાડો ઊભો કરી આપે છે. મારે બધું જ ખોટું કરવું પડે, નહીંતર એ મને ગૂંગળાવે.

કેટલા સમય સુધી તું રહેવાનો છે? હું શક્ય તેટલી સ્વાભાવિક રીતે પૂછું છું. તે કહે છે – મને અહીંથી સારું દેખાય છે. તારી ઊંચાઈ એક નેવું છે. એને સૌથી વધારે હું ગમું છું એનો મારે ગર્વ લેવો જોઈએ? હું ઊંચા માણસોની સોબત શોધું છું. હું કહું છું – જો પણે, પેલો બે મીટર અને પાંચ સે. મી. ઊંચો છે. તે કહે છે – 'એ યોગ્ય નથી.' હું કેવી રીતે યોગ્ય છું? નાથાનિયલ બોલે છે;' 'તને કદી ખ્યાલ નહીં આવે એમ માનું છું; પછી આંખો મીંચી દે છે અને બગાસું ખાય છે. હવે તારે ઊંઘવું છે? તે કહે છે – ખોટી આશા ન રાખ.

દૂધવાળાએ ચબરખી ઉપર લખ્યું – 'આજે માખણ નહી.' શ્રીમતી બ્લુમે ચબરખી વાંચી અને ગણતરી કરી, માથું ધુણાવ્યું, ફરી ગણતરી કરી અને પછી લખ્યું : 'બે લિટર, સો ગ્રામ માખણ, ગઈ કાલે તમારી પાસે માખણ ન હતું અને છતાં ય એના પૈસા ગણ્યા હતા.' બીજે દિવસે દૂધવાળાએ લખ્યું : 'ભૂલ - થઈ ગઈ.' દૂધવાળો સવારે ચાર વાગે આવે છે, શ્રીમતી બ્લુમ તેને ઓળખતા નથી, તે ઘણી વાર વિચારે છે, એને ઓળખવો તો જોઈએ. એની સાથે ઓળખાણ કરવા માટે સવારે ચાર વાગે ઊઠવું જોઈએ.

શ્રીમતી બ્લુમને ડર લાગે છે, રખેને દૂધવાળો ખિજાઈ જાય, દૂધવાળો એના વિષે ગમે તેમ માની બેસે, તેનું વાસણ ગોબાયેલું છે.

દૂધવાળો ગોબાયેલું વાસણ ઓળખે છે, તે શ્રીમતી બ્લુમનું છે, તે મોટે ભાગે બે લિટર દૂધ અને સો ગ્રામ માખણ લે છે. દૂધવાળો શ્રીમતી બ્લુમને ઓળખે છે. જો કોઈ એને શ્રીમતી બ્લુમ વિશે પૂછે તો તે કહેત 'શ્રીમતી બ્લુમ બે લિટર અને સો ગ્રામ' લે છે, તેના પાસે ગોબાયેલું વાસણ છે અને તેના અક્ષર સુઘડ છે' દૂધવાળો ચિંતા કરતો નથી. શ્રીમતી બ્લુમ ઉધાર રાખતા નથી. અને જો એવું બને –એવું બની પણ શકે –કે દસ કૂપન ઓછી નીકળે તો તે ચબરખી લખે 'દસ કુપન ઓછી હતી.' બીજે દિવસે સહેજ પણ આનાકાની વિના દસ કુપન મળી જાય અને ચબરખી પર લખેલું હોય –'દિલગીર છું.' દૂધવાળો વિચારે છે કે –'અરે કંઈ નહીં'. 'ચિંતા ન કરતા,' એવું કંઈ લખું. હવે જો ચિઠ્ઠીમાં આ બધું લખવાનું થાય તો

* એતદ્ જાન્યુઆરી ૮૨

તે એ પત્રવ્યવહાર જ કહેવાય. તે લખતા નથી.

શ્રીમતી બ્લુમ કેટલામે માળે રહે છે એ જાણવામાં દૂધવાળાને રસ નથી, વાસણ પગથિયાં પાસે નીચે મૂકેલું હોય છે. એ ત્યાં ન હોય તો તે ચિંતા કરતો નથી, પહેલી ટીમમાં બ્લુમ નામનો એક ખેલાડી હતો. દૂધવાળો તેને ઓળખતો હતો અને તેના કાન બહાર પડતા હતા. કદાચ શ્રીમતી બ્લુમના કાન પણ બહાર પડતા હશે. દૂધવાળાઓના હાથ ન ગમે એવા સ્વચ્છ, ગુલાબી, પોચા અને ફેંગાઈ ગયેલા હોય છે. શ્રીમતી બ્લુમ જ્યારે તેમી ચિઠ્ઠીઓ જુએ છે ત્યારે તેમને એમ લાગે છે. ચાલો સારું થયું તેને દસ કુપનો મળી ગઈ. દૂધવાળો પોતાના વિશે ખરાબ અભિપ્રાય બાંધે એ ન ગમે, વળી પોતાનો દૂધવાળો પડોશીની સાથે વાતચીત કરે એ પણ તેમને ન ગમે. પણ કોઈ દૂધવાળાને ઓળખતું નથી; અમારા વિસ્તારમાં કોઈ કરતાં કોઈ નહીં. તે અમારે ત્યાં સવારે ચાર વાગે આવે છે.

પોતાની ફરજ બજાવનારાઓમાંનો એક આ દૂધવાળો છે, જે કોઈ સવારે પછી એ રવિવાર હોય કે રજા હોય, ચાર વાગે દૂધ લાવે છે તે તેની ફરજ બજાવે છે, કદાચ દૂધવાળાઓને પૂરતું મહેનતાણું મળતું નથી, હિસાબ કરતી વખતે હંમેશાં તેમને નુકસાન જાય છે. દૂધ મોંઘું થાય તે માટે દૂધવાળાઓનો વાંક કાઢવાનો ન હોય.

અને ખરેખર તો શ્રીમતી બ્લુમ દૂધવાળાની સાથે ઓળખાણ કરવા માગે છે. દૂધવાળો શ્રીમતી બ્લુમને ઓળખે છે, તે બે લિટર અને સો ગ્રામ લે છે. પાસે ગોબાયેલું વાસણ છે.

તેને ખબર ન હતી કે તે જોડિયા બાળકોમાંની એક હતી. પણ પોતે રાજકુમારી હતી એ વાતની તેને ખબર હતી. જ્યારે ટ્યુબ રેલવેમાં બેઠી ત્યારે સામેની પાટલી પર કોઈ મુસાફર ન હોય એવી રીતે તેણે બેઠક પસંદ કરી. કાળા ગ્લાસમાં દેખાતી રાજકુમારીને તેણે ધ્યાનથી જોઈ, તે સર્વાંગ-સુન્દર હતી અને તેની પ્રશંસા કરી તે એને જોવામાં એટલી બધી તલ્લીન હતી કે ત્યાં કોઈ આવીને બેઠું એની પણ તેને ખબર ન પડી. રાજકુમારી કેવી રીતે બદલાઈ ગઈ એની તેને નવાઈ લાગી. વાળ ભૂખરા બનવા લાગ્યા, કપાળ પર કરચલીઓ પડી, દાંત વગરના જડબા પર હોઠ લબડી પડયા. તે ફરિયાદ કરે છે – રાજકુમારી ઘરડી થઈ છે, એકાએક તે ગભરાઈ ગઈ કારણ કે તેનું પ્રતિબિંબ, એક આંખે તેની સામે તાકતું હતું. બીજી પાંપણ ખેંચી કાઢવામાં આવી હતી. તેનો ભય મુક્ત હાસ્યમાં ફેરવાઈ ગયો. એક ઘરડો – અડધો આંધળા જેવો માણસ બેઠો હતો અને સસ્તી નવલકથા વાચતો હતો. ના, રાજકુમારી ઘરડી થઈ ન હતી. કદરૂપો, ઘરડો માણસ એક આંખ વડે કોઈ સસ્તી નવલકથા વાચતો હતો, પણ તેની કાચની આંખ ખુલ્લી હતી અને તેની સામે જોતી હતી. ઘરડો માણસ ઊભો થયો અને ખભા પર થેલી ભેરવી અને ઊતરી પડયો. તે એની પાછળ દોડી. હું ઊભી થઈ ઊતરી, હું શા માટે નીચે ઊતરી, તેણે વિચાર્યું. તેણે શેરીઓમાં એનો પીછો કર્યો. તેને માન્યું કે કંઈક બનશે. કશું જ બન્યું નહિ. કોઈ રાજકુમારે તેને સંબોધન કર્યું નહિ, કોઈ છાપાના ફેરિયાએ કશાય સમાચારની બૂમ પાડી નહિ, કોઈ ખોવાયેલી ચીઠ્ઠી તેના પગ આગળ પડી ન હતી. આ બધુ કયાં લઈ જાય છે એ તો મારે જાણવું

જ જોઈએ એમ તેણે વિચાર્યું. એનો છેડો ક્યાંય ન હતો. ઘરડો માણસ કોઈ મકાનમાં દાખલ થયો ન હતો. કોઈ બસમાં ચઢ્યો ન હતો. પાછો ફર્યો ન હતો. તે માત્ર અદૃશ્ય થઈ ગયો. તે ત્યાં હવે ન હતો. તે પાછી ફરી અને પોતાના મૂળ રસ્તે આવી ગઈ. તેની મિત્ર તેને મળી. તેમણે ચા પીધી અને વાતો કરી. તેણે પૂછ્યું : 'શહેરમાં કંઈ નવાજૂની થઈ ?' મિત્રે જવાબ આપ્યો – કશું જ બન્યું નથી. બંનેએ એકબીજાની રજા લીધી. રાજકુમારી ભૂગર્ભ રેલવેમાં ગઈ. ટ્રેનો નિયમિત દોડતી હતી. ઊભી રહેતી ન હતી.

૭ એતદ્ જાન્યુઆરી ૮૨

હજુ તો માંડ ખેલ શરૂ થયો હતો અને પ્રેક્ષકોમાંથી કોઈએ ભયનો માર્યો ચીસ પાડી; રીંગ માસ્ટર તેના ખૂબ જ સુંદર અને ભવ્ય વાઘ ઉપર તૂટી પડ્યો હતો અને તેના ગળા ઉપર બચકું ભર્યું હતું. પ્રેક્ષકો ઉતાવળે તંબૂમાંથી બહાર નીકળવા લાગ્યા અને એ પ્રાણીના શરીરમાં જીવ રહ્યો નહીં. બીજા બધા ટપકાવાળાં, ચટાપટ્ટાવાળા અને વર્તુળોવાળાં, પૂછડીઓ નીચી કરીને સળિયાઓની લગોલગ દબાઈને ઊભા રહી ગયા અને રીંગમાસ્ટર ઊભો થયો એટલે તે જે પાંજરામાં રહીને ખેલ કરતો તેના દરવાજા તરફ દોટ મૂકવા ઘૂરક્યો.

ધાતુના સળિયા છૂટા પડી ગયા, તે ખુલ્લામાં ધસી આવ્યો. દુર્દાન્ત બનીને તે ઊંચી એડીના કાળા બુટમાં ભાલા જેવું પછાડતો પછાડતો શેરીમાંથી નીકળ્યો.

'રીંગમાસ્ટર નાસી છૂટ્યો છે, રીંગમાસ્ટર નાસી છૂટ્યો છે' ઘેર ઘેરથી બૂમો પડવા લાગી; તે પોતે પણ શેરીઓમાંથી બરાડતો, ગર્જતો હાહાકાર મચાવતો હતો, તે ચાબૂક ફટકારતો હતો, બીજાઓ પ્રત્યે બેપરવાહ હતો જેથી કોઈ બચી ન શકે. પોતાના હાથ પર ઊભી રહેલી બહોળા કુટુમ્બવાળી ટ્રામકંડક્ટર બાઈઓ, વળગણીઓ પર અધ્ધર ઊભી રહેલી જેનિટર બાઈઓ અથવા જડ થઈને ઊભેલા ખૂંખાવાળાઓ તેના રસ્તાની ધાર પર ઊભા હતા, આ બધા પહેલાં તેના ખાતર અને પછી તેને સલામી આપવા આ રીતે નીકળી પડ્યા હતા.

ચાબૂક જ્યારે જ્યારે વીંઝાય ત્યારે દાદાઓ પોતાના ઓરડામાં ટેબલ

પર કે ઓવન પર હાંફતા હાંફતા કૂદતા હતા, ત્યાં તેઓ હાથ ભીડીને ટૂંટિયું વાળીને ઊભા હતા.

રીંગમાસ્ટર નાસી છૂટયો છે, રીંગમાસ્ટર નાસી છૂટયો છે, ભય અને ગભરાટ જેમ વધુ ને વધુ ફેલાવા માંડયા તેમ હેરતભર્યા અને ઉતાવળા તાલીમના પ્રયોગો પણ શરૂ થયા. શહેરના નાગરિકો તેમનાં મકાનોમાં ખુરશીઓમાં ભયથી ભરાઈ ગયા, ચાબૂકના ફટકારની રાહ જોતા હતા અને એ ફટકાર તેમને જમીન પર કૂદવાની, સરકવાની, રસોડામાં કે પલંગ પર ઘૂરકવાની અને બબડવાની છૂટ આપતો હતો. છેવટે ત્રણ દિવસ પછી રીંગમાસ્ટરને પકડવામાં તેઓ સફળ થયા અને તેને નગરનો મેયર બનાવી દીધો; ત્યારથી નગરમાં શાંતિ અને વ્યવસ્થા જોવા મળે છે. અને સરકસના સમાજજીવનમાં અકલ્પ્ય સુધારાની શકયતાને નકારી શકાતી નથી.

૯ ઍવંદ્ર જાન્યુઆરી ૮૨

કેટલાકને મતે modernityને ઉલ્લંઘી જવાનો માર્ગ પશ્ચિમની વિચારણાની રીતિઓની બહાર રહેલો છે પૂર્વની વિચારણા અને આફ્રિકા જેને અનદ્યતન કહેવાય એવા વાસ્તવિકતા વિશેના દૃષ્ટિબિન્દુઓ રજૂ કરે છે. એના અર્વાચીનીકરણનો પ્રયત્ન પણ શરૂ થઈ ચૂક્યો છે. કેન્દ્રાનુશાસિત રાજ્યવ્યવસ્થા ગ્રામ વિસ્તારને શહેરોમાં ફેરવી નાખવાની પ્રવૃત્તિ, ભિનસામ્પ્રદાયિકતા, કુટુમ્બવ્યવસ્થામાં પ્રવેશતી જતી શિથિલતા—આ બધાં એના લક્ષણો છે. જાપાન અને એશિયાના બીજા દેશોમાં આ શી રીતે થઈ રહ્યું છે તે સી ઈ. બ્લેકે 'The Modernization of Japan and Russia' નામના એમના પુસ્તકમાં બતાવ્યું છે. પણ અપશ્ચિમી દૃષ્ટિબિન્દુઓનો પશ્ચિમમાં પ્રવેશ થઈ ચૂક્યો છે. જાપાનમાંથી ઝેન બૌદ્ધ ધર્મ, ભારતમાંથી યોગ અને બીજી આધ્યાત્મિક સાધના, મહર્ષિ મહેશનું 'transcendental meditation,' હરેકૃષ્ણનું આંદોલન, આચાર્ય રજનીશનો અમેરિકા પ્રવેશ—આ બધા એના દૃષ્ટાન્તો છે. અર્વાચીન જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુમાં જે ધર્મનિરપેક્ષતા અને બુદ્ધિવાદનો પ્રભાવ પ્રવર્તે છે તેને કારણે ઝેન જેવી ઈશ્વરકેન્દ્રિત નહિ એવી આધ્યાત્મિક પ્રવૃત્તિમાં પશ્ચિમમાં લોકોનો વિશ્વાસ વધુ બેસે છે. પશ્ચિમમાં ધીમે ધીમે ઈશ્વરકેન્દ્રિત ધર્મોમાંની શ્રદ્ધા ઓસરવા માંડી છે. તર્કની પકડને ઢીલી કરવાના પ્રયત્નો પણ થઈ રહ્યા છે.

કાર્લોસ કાસ્ટાનેડાએ મેક્સિકોના યાકી પાસે દીક્ષા લઈને મેસ્કેલિનને મળતી આવતી hallucinogenic drugs લીધા પછી જે અનુભવો થયા તેનું નિરૂપણ કરતાં ચાર પુસ્તકો લખ્યાં છે. એનો પ્રભાવ પશ્ચિમમાં ઘણો

પ્રકર્યો છે. એ દ્રવ્ય લેવાને કારણે જે દેખાય અને અનુભવાય છે તેને ભ્રાન્તિ ગણીને કાઢી નાખી શકાય તેમ નથી. એ વાસ્તવિકતાનું જ, અત્યાર સુધી નહિ અનુભવાયેલું એવું એક સ્તર જ છે. કાસ્ટાનેડા વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ શિક્ષિત અન્વેષક છે. આપણે જગતને જે રીતે અનુભવીએ છીએ, આપણે જે રીતે વાસ્તવિક અને કાલ્પનિક વચ્ચે ભેદ પાડીએ છીએ, એ તો જે કાંઈ જોઈએ કે અનુભવીએ તેને ઘટાવવાની લાંબા વખતથી જે ટેવ પડી છે તેનું જ પરિણામ છે. એ વાસ્તવિકતા તે 'વૈશ્વિક' વાસ્તવિકતા નથી; એ અનેક વાસ્તવિકતાઓ પૈકીની એક વાસ્તવિકતા છે. અને એની સુનિશ્ચિત સીમાઓ છે. ડોન જુઆન જે આચાર સંહિતાને આધારે જીવે છે તે કાસ્ટાનેડાને વધુ સુદૃઢ લાગે છે, વધુ ટકી રહે એવી લાગે છે. પશ્ચિમમાં જે વાસ્તવિકતા લેખે સ્વીકારાયું છે તેને વિશે અને પશ્ચિમની જીવનરીતિ વિશે ઘણા પ્રશ્નો ઊભા થયા છે. એ જીવનરીતિમાં આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ ઠાલાપણું વર્તાય છે. સંક્ષેપમાં કહીએ તો modernityએ જે કાંઈ સ્થપિત કર્યું હતું તેના પાયા હવે હચમચી ઊઠ્યા છે.

ગ્રીક અને બીજી ઇન્ડોયુરોપિયન ભાષાઓ દ્વારા રચાયેલાં વિચારનાં માળખાંની બહાર નીકળી આવવા માટે પશ્ચિમેતર ભાષાઓ તરફથી ઇંગિતો થતાં રહ્યાં છે. આમ છતાં બીજી ભાષાઓને માત્ર "અનુભવને સંગઠિત કરવાનાં બીજાં માળખાંઓ' ગણીને એ બધી ભાષાથી નિર્લિપ્ત રહેવું અને અન્તર જાળવી રાખવું એવી નીતિ અત્યારે પ્રવર્તતી જોવામાં આવે છે. અનુભવ તો સાર્વત્રિક જ હોય એવું ગૃહીત એની પાછળ રહ્યું હોય છે. આમ બીજી ભાષાઓ પશ્ચિમે સ્વીકારેલી વાસ્તવિકતાની સામે કશો ભય ઊભો કરતી નથી. માનવજાતિનું પશ્ચિમીકરણ જેમ જેમ વધતું ગયું તેમ તેમ યુરોપિયન મોડેલના પર આધાર રાખનારા વૈશ્વિક માળખાંઓ ઊભાં થશે એવી આશા રહેવા લાગી. એડમંડ હુસેર્લે પણ આ જ રીતે વિચાર્યું. યુરોપના વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજીને બધે સ્વીકૃતિ મળતી ગઈ હતી તેથી આવી આશા બંધાવા લાગી હતી. આ જ ક્રમમાં આગળ વધીએ તો વૈશ્વિક ભાષાની કલ્પના કરવાની રહે. એમાં જાગતિક અનુભવ નામે વ્યક્ત થઈ શકે. આવો અભિગમ યુરોપની દૃષ્ટિએ આપવામાં આવતી ભાષાની, માનવીની અને વાસ્તવિકતાની વ્યાખ્યા પરત્વેના પક્ષપાતને છતો કરે છે. પણ જો કોઈ આફ્રિકાની બાન્ટુ જેવી ભાષા પાછળ રહેલી દાર્શનિક પીઠિકાને ધ્યાનમાં લે તો સમજાશે કે અહીં આપણે માત્ર ભાષાઓના

તુલનાત્મક બધારણની જ વાત નથી કરતા; આફ્રિકાના શબ્દને જીવંત અને સર્જનાત્મક ગણનારા દષ્ટિબિન્દુની પણ નોંધ લેવી પડે. શબ્દ વસ્તુને અસ્તિત્વમાં આણે છે એવી બાન્ટુ લોકોની માન્યતા છે. પણ પશ્ચિમમાં તો એમ માનવામાં આવે છે કે શબ્દો માહિતીના અને માનવીય 'અનુભવ'ના વાહક છે. આની પાછળ એક અત્યંત મહત્ત્વનો સૂચિતાર્થ રહેલો છે. મનુષ્ય વિશેનું દાર્શનિક દષ્ટિબિન્દુ તથા એના જગતમાંના સ્થાન વિશેની માન્યતા એની ભાષા વિષયક દાર્શનિક પીઠિકામાં અન્તર્નિહીત થઈને રહ્યાં હોય છે. માનવો ભાષાને જે રીતે વાપરે છે તેમાં એની વાસ્તવિકતા વિશેની દાર્શનિક પીઠિકા પણ પ્રકટ થતી હોય છે. અમેરિકાના ઇન્ડિયનોની 'હોપી' ભાષાનો આપણે અભ્યાસ કરીએ તો તેથી આપણે, જગતને સમજવાની એક જુદી રીત કે એક જુદા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોના ક્ષેત્રના પરિચયમાં આવીએ છીએ એટલું જ નથી; એમાં પશ્ચિમની વાસ્તવિકતાને માટેના બીજા પર્યાયો માત્ર મળી રહે છે એવું પણ નથી. આપણે ભારતની કે પૂર્વના કોઈ દેશની ભાષાનો અભ્યાસ કરીશું તો આપણને સમજાશે કે 'modernity' પાછળ રહેલી માનસિક અભિજ્ઞતા તે પશ્ચિમની ભાષાકીય વાસ્તવિકતાના અંશરૂપ જ છે.

પુરાણકલ્પનોની પુનઃપ્રતિષ્ઠા અને જગત વિશેના mythic દષ્ટિબિન્દુનો થતો ઊંડો અભ્યાસ પણ આપણને પશ્ચિમની અને આધુનિક સ્વરૂપની વાસ્તવિકતાની સીમાની બહાર લઈ જાય છે. પૃથ્વી સાથેના myth ને કારણે જોડાતા સંબંધો અને એ બધામાં પોતાના સ્થાન વિશેની અભિજ્ઞતા જેમ ઝાંખી થતી જાય તેમ તેમ વૈજ્ઞાનિક સ્વરૂપની વિચારણાનું વર્ચસ્ વધતું જાય છે, તે વધુ ને વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજાતું જાય છે. પ્રાકૃતિક વિશ્વ પર વૈજ્ઞાનિક અને ટેકનિકલ પ્રભુત્વ મેળવવા માટે નગરમાંના ગંજાવર સાંસ્કૃતિક કેન્દ્રો ઉપકારક નીવડયા છે. યન્ત્રોના વિકાસને કારણે આધુનિક માનવને ઋતુચક્રના પરિવર્તનથી નિર્લિપ્ત બનાવી દીધો છે. પ્રાકૃતિક પરિવેશ સાથેના એના પ્રત્યક્ષ સંબંધનો એને ઝાઝો અનુભવ થતો નથી. અર્ન્સ્ટ કાસીરેર જગત પરત્વે વૈજ્ઞાનિક અને mythic દષ્ટિબિન્દુને એકબીજાના વિરોધી લેખે છે. પૃથ્વી સાથેના સમ્બન્ધની પ્રત્યક્ષતા ખોઈ બેસીએ છીએ એટલું જ નથી. જે વાસ્તવિક છે તેનાં લક્ષણો બાંધવા માટે mythic અને વૈજ્ઞાનિક એવી બે ભિન્ન રીતિઓ છે. આથી વાસ્તવિકતાનું એક આખું પાસું જ આપણે ખોઈ બેસતા હોઈએ છીએ. પહેલાં પ્રકૃતિને માતા કહીને પવિત્ર,

ગણાતા, હવે એ મનુષ્યને માટે વાપરવા જેવું એક સાધન છે; માનવી પહેલાં પ્રકૃતિ સમક્ષ નમ્રતાથી ઊભો રહેતો, હવે પ્રકૃતિએ મનુષ્યને વશવર્તીને રહેવાનું છે; હવે પ્રકૃતિ અને ધર્મનો વિચ્છેદ થયો છે, કારણ કે આજનો માનવી ધર્મનિરપેક્ષ જગતમાં વસતો થયો છે. હવે પ્રકૃતિ માનવીને કશું 'ઉદ્‌બોધન' કરતી નથી; દેવો બધા એક પછી એક ભાગી છૂટ્યા છે. આધુનિક માનવી, હોલ્ડરલિને કહ્યું હતું તેમ આવશ્યકતાઓથી ભરેલા વિશ્વમાં રહે છે. આ જ વાત પછીથી હાઇડેગરે અને વિલિયમ બેરેટ નોંધી છે.

ભૂતપ્રેત, જ્યોતિષ, સોનું બનાવવાના કીમિયા, ગુહ્ય વિદ્યા–આ બધામાં રસ વધતો જાય છે. એ સૂચવે છે કે પશ્ચિમના બુદ્ધિપરક માનવતાવાદી દૃષ્ટિકોણ એક દાયકા પહેલાં હતો તેવો, આજે સ્વયંપ્રતિષ્ઠ રહ્યો નથી. 'વાસ્તવિકતા વિશેની અર્વાચીન અભિજ્ઞતામાં' જે છીછરાપણું અને તેને કારણે થતો અસન્તોષ રહ્યાં છે તેથી હવે એમ મનાવા લાગ્યું છે કે એના બીજા વિકલ્પો પણ હોઈ શકે. જ્યોતિષ, ગુહ્યવિદ્યા વગેરેના જે ગુણદોષ હોય તે પણ પુરાણ કલ્પનોનો અભ્યાસ આપણામાં એવું ભાન જગાડે છે કે વૈશ્વિક બળોની સાથે આપણને સમ્પૃક્ત કરી આપનારી બીજી જીવનરીતિઓ પણ હોઈ શકે. આ પુરાણ કલ્પનોનો અભ્યાસ વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ નિર્લિપ્તતાથી પણ થઈ શકે તે સાચું. એમ કરીએ તો આજના જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુ વિશે કદાચ પ્રશ્નો ન ઊઠે. પણ જે લુપ્ત થઈ ચૂક્યું છે તેને ફરી પ્રાપ્ત કરવાના પ્રયત્નો પણ થતા જ રહેશે. ગુહ્યવાદનો આશ્રય લીધા વિના અર્વાચીન જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુને ઉલ્લંઘી જવાનો આ એક જ માર્ગ છે.

કોઈ પણ વિચારણાનો પરિચય એ કયા ગૃહીતને સ્વીકારીને ચાલે છે તેને આધારે થાય છે. સમકાલીન વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિબિન્દુનું ગૃહીત એ છે કે પ્રાકૃતિક ભૌતિક વિશ્વ સ્વયંપર્યાપ્ત ક્ષેત્ર છે, એ મૂળભૂત રીતે ચેતનાથી (માનવીની પોતાની કે ઊંચી કોટિના કે નિમ્નકોટિના બીજા કોઈ પ્રાણીની) નિર્લિપ્ત રીતે રહે છે. આનું એક પ્રમાણ એ આપવામાં આવે છે કે કેન્સર અથવા આર્થ્રાઇટિસ જેવા વ્યાધિને રોગીની માનસિક સ્થિતિ સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. મન માત્ર દર્દનું ભાન કરાવે છે અને શરીરના બીજા સંદેશાઓનું વહન કરે છે; બાહ્ય જગતમાંથી થતાં ઉદ્દીપનોને ઝીલે છે. મન વ્યાધિ પર વિજય મેળવી શકતું નથી કે બીજા માનવીના મનમાંથી આવતા સંદેશાને કોઈ માધ્યમની મદદ વિના ઝીલી શકતું નથી.

આ દૃષ્ટિબિન્દુ પ્રાકૃતિક ઘટનાઓનાં કારણ શોધવા માટે મહત્ત્વનુ હશે પણ માનવીના સામાજિક સમ્બન્ધો, ધર્મ અને વસ્તુઓ પરત્વેના સામાન્ય દૃષ્ટિબિન્દુના પર એથી ખાસ કશો પ્રભાવ પડતો નથી. અ-ભૌતિક એવુ કશું તત્ત્વ આ જગતમાં ક્રિયાશીલ નથી એવા ગૃહીતને કારણે વાસ્તવિકતા કાર્યકારણના સમ્બન્ધથી ઓળખાવી દઈ શકાય એવી, નિરીક્ષણ કરીને તાળો મેળવીને જાણી શકાય એવી વસ્તુ માત્ર બની રહે છે. ટેલિપથી કે ચમત્કારથી રોગ દૂર કરવાની વાત આ ગૃહીતથી સમજાવી શકાતી નથી. આવી ઘટનાને નકારી કાઢવા માટે ભૌતિકવાદીઓ હાસ્યાસ્પદ લાગે એટલી હદે જઈને વાત કરતા હોય છે.

આમ છતા આપણે આપણી ઇન્દ્રિયો જે પ્રમાણ રજૂ કરે તેની અવગણના નહિ કરી શકીએ. કેટલાંક એવા ચોક્કસ અણસારો મળતા રહ્યા છે જેને કારણે આપણે એમ માનવુ પડે કે ભૌતિકવાદ માને છે તેટલુ આપણુ મન મર્યાદિત નથી. આ વિશે હમણાં હમણાં પ્રકટ થયેલી કેટલીક કૃતિઓમાં ભૌતિકવાદ સામે જે પડકાર ફેંકવામા આવ્યો છે તેનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. લાયેલ વોટ્સનનું પુસ્તક 'સુપર નેચર', જોસેફ ચિલ્ટન પિયર્સના પુસ્તકો 'ધ ક્રેક ઈન ધ કોસ્મિક એગ' અને 'એક્સ્ લેરિઝમ ધ ક્રેક ઈન ધ કોસ્મિક એગ' એવી બધી ઘટનાઓનો ઉલ્લેખ કરે છે જે ભૌતિકવાદના મુખ્ય ગૃહીતને પડકારે છે. ડૉ. ઇર્વિન્ગ ઓયલ એમના પુસ્તક 'ધ હીલીંગ માઈન્ડ'મા દાક્તર તરીકે એમને જે અનુભવ થયો છે તેને આધારે વ્યાધિ મટાડવામા મન જે ભાગ ભજવે છે તેનાં પ્રમાણ રજૂ કરે છે. આ માત્ર 'psychosomatic' રોગો પૂરતુ જ સાચુ નથી, કષ્ટસાધ્ય કે દુ:સાધ્ય ગણાતા રોગો વિશે પણ આ સાચુ છે. એડ્ગર કેઈસે પોતાના અનુભવને આધારે ટેલિપથી, દૂરથી રોગની થતી જાણ, એના ઈલાજ વિશેની સાહજિક રીતે પડતી સમજ– આ બધાં વિશે ફરીથી વિચારવાની ફરજ પાડી છે. જોહન લીલી એમના પુસ્તક 'ધ સેન્ટર ઓફ ધ સાયક્લોન'મા ભૌતિકવાદ જેને વિશે કશુ કરી શકતો નથી તેમા વાસ્તવિકતાના બીજાં પાસાની વાત કરે છે.

ફિલસૂફ માર્ટિન બ્યુબરે 'આઈ એન્ડ થાઉ' નામના એમના વિખ્યાત પુસ્તકમાં ભૌતિકવાદી દૃષ્ટિકોણની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવી છે. એમ કરવામાં એમણે ગુહ્યવાદ કે એવી કશી વસ્તુનો આશ્રય લીધો નથી. એમની દૃષ્ટિએ ભૌતિકવાદ

માત્ર 'I–it' relationshipની સીમામાં પોતાને અવરુદ્ધ કરી રાખે છે. આથી 'you' સાથેના અનુભવનું એક આખું ક્ષેત્ર બાદ થઈ જાય છે. સમ્બન્ધને આધારે જ જીવનનો અર્થ ટકી રહ્યો છે. આ સમ્બન્ધ જે ઊંડા મર્મને ઉદ્‌ઘાટિત કરે છે તેની શક્યતા ભૌતિકવાદને સ્વીકારનારને માટે તો રહેતી જ નથી. આથી ભૌતિકવાદના સમ્મોહનમાંથી છૂટવું જરૂરી બની રહે છે.

વ્યાસ બ્રાન્ડ વિવેચન

રુચિસંપન્ન ભાવક ડૉ. જયંત વ્યાસ

– 'બધા મળીને જે રીતે દીર્ઘસૂત્રિતાથી વાતો કર્યા કરે છે તેમાં પ્રચ્છન્ન વેવલાશ દેખાયા વગર રહેતી નથી.'

– એપોલોડોરસનો જવાબ 'બીભત્સ'ની પરાકાષ્ઠારૂપ છે. એટલી તો અહીં દીનતા, હીનતા, હ્રાસ્વતા, અને ગલીચતા છે કે રુચિસંપન્ન ભાવક શરમ અને સંકોચ અનુભવવા માંડે છે.'

– 'સામાન્ય બુદ્ધિ ધરાવતો ભાવકને આવી મૂઢ ભક્તિથી, વેવલા લવારાઓથી જુગુપ્સા જન્મ્યા વગર રહેતી નથી.'

– 'મૂઢતા,' નિમ્નતા અને ગંદાપણાની પરાકાષ્ઠા પર પરાકાષ્ઠા આવ્યે જાય છે.'

– 'ભીડિયા–સોક્રેટીસ સમ્બન્ધે છેલ્લું વાક્ય બહુ ઝેબી અને મૂઢતાભર્યું લખાય છે.'

આ ઉપરાંત 'અપુસંક', 'મુનશી બ્રાન્ડ રોમાન્સ', 'ગાંધી બ્રાન્ડ રોમાન્સ' જેવા અને અન્ય કેટલેય ઠેકાણે વપરાયેલા વિશેષણો; ગાંધી અને ગાંધીવાદ સામેના તમારા અંગત અને વૈયક્તિક વાંધાઓનું નિમિત્ત આ નવલકથાને બનાવ્યું તે અને ઉપર નોંધી છે તેવી અસંખ્ય વિશિષ્ટ પદાવલિઓ પ્રયોજીને તમે ગુજરાતી વિવેચનને (એક ડગલું પાછળ) વાળ્યું છે.

અથવા તો સામાન્ય બુદ્ધિ ધરાવતા ભાવકને એમ પૂછવાનું મન થાય છે કે આ લાંબા વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ્ (?)ની 'બીભત્સતા' શેની પરાકાષ્ઠા પર પરાકાષ્ઠા સર્જે છે ?

ગ્રંથ : જાન્યુઆરી ૧૯૭૭માં નગીનદાસ સંઘવીએ 'સૉક્રેટીસ'નું ઇતિહાસદર્શન' નામના લેખમાં શ્રી દર્શકે ઘડેલાં કાલ્પનિક પાત્રોનાં, નરનારીઓ ગ્રીકસમાજની નહીં પણ ગાંધીના સમાજની પેદાશ છે," "દર્શકે સૉક્રેટીસને ગાંધી બનાવી દીધો છે"...જેવાં વિધાનો કરેલાં.

૧૯૮૧માં આટલાં વર્ષો પછી આ લખાણમાં સંઘવીથી વિશેષ અને બલિષ્ઠ કોઈ દલીલ કરી હોય તેવું લાગતું નથી. માત્ર એ જૂના પીંજણનું લંબાણપૂર્વકનું પુનરાવર્તન થયા કરે છે, બેફામ વાક્યો વડે. આટલા લાંબા 'ગ્રાફ્'ને સંઘવીએ બે,એક ટૂંકાં વાક્યોમાં સમગ્ર ટીકાના અર્કને રજૂ કર્યો છે. ડૉ. વ્યાસજી, તમે એમાં શું નવું કહ્યું, કર્યું,? માત્ર તમારા મતને સમર્થન મળે તેવી સામગ્રીઓથી ફૂલાવ્યો છે ગ્રાફ્ને.

સર્જક પણ મનુષ્ય હોવાને નાતે એ જે સ્થળ અને કાળમાં જીવતો હોય એની ગાઢ અસર તેના ચિત્ત ઉપર હોય તે અતિ સ્વાભાવિક છે. ભૂતકાળને સાક્ષાત કરતા સર્જકો પણ આખરે તો પોતાની કલ્પનાના રંગે જ એને અવતારતા હોય છે ને ! હૂબહૂ ભૂતકાળ તો કોણે જોયો છે, જાણ્યો છે ? કોઈ પણ સર્જક એનાં પોતાના સ્થળકાળને સંપૂર્ણપણે વખોટી શકતો નથી. પણ પોતાના સ્થળકાળના ઉત્તુંગ શિખરોને ભૂતકાળની મર્યાદાઓને ઓળંગ્યા વિના કે કૃતિના કલાતત્ત્વને ક્ષતિ પહોંચાડયા વિના નિરૂપી શકે તો તે સર્જકની સર્ગશક્તિનો ઉત્તમ નમૂનો લેખાવો જોઈએ. ભૂતકાળને ભૂતકાળ તરીકે જ આલેખવો હોય તો ઈતિહાસ પાસે જ જાઓને ! પણ ભૂત અને વર્તમાનને રેણ કે સાંધો ન વર્તાય એવી રીતે સર્જક ચિતરી આપે તો તે સર્જકની ગરિમા છે.

'સૉક્રેટીસ'માં દર્શકે વર્તમાનને ભૂતકાળના રૂપમાં અવતાર્યો હોય તો કલાતત્ત્વની દષ્ટિએ એમાં ઓછપ કયાં આવી ? નવલકથાકાર ભલે ભૂતકાળમાં જાય પણ એના વર્તમાન યુગના સંસ્કારો સમેત જઈ શકે. દર્શક ગાંધીના સંસ્કારો, વારસો લઈને સૉક્રેટીસ પાસે ગયા છે. . . .

" એકમ્ સદ્ વિપ્રાઃ બહુધા વદન્તિ ।" દરેક કાળના યુગપુરુષો એક જ સત્યને જુદી જુદી રીતે મૂકતા હોય છે. એટલે સોક્રેટીસે ઉચ્ચારેલા સત્યને નિરૂપવામાં દર્શકે વાપરેલી ભાષામાં જો વ્યાસને ગાંધીની બૂ આવતી હોય તો એમાં કોનો વાંક ? અથવા સોક્રેટીસને દર્શકે ગાંધીની ભાષામાં મૂકયો હોય તો તેમાં શું ખોટું છે ? ગાંધીની સત્યાગ્રહની શોધમાં એક રીતે સોક્રેટીસનું પણ પ્રદાન છે. તારવવા જઈએ તો ગાંધી અને સોક્રેટીસમાં ઘણું સામ્ય તારવી શકીએ. બંનેના આંતર-બાહ્ય વ્યક્તિત્વમાં ઘણું સામ્ય છે.

ભૂતકાળ ગમે તેટલો ભવ્ય હોય પણ આખરે તો એ મૃત છે. એનું મૂલ્ય એટલું જ કે એમા પડેલા સત્યને સારવી લઈને આજના યુગને આજની ભાષામાં સમજાય તેવી રીતે મૂકવું. આ નિરૂપણ જ્યારે કલા તરીકે આકાર પામે છે ત્યારે એ ખરેખર કલા તરીકે નિરૂપાયુ છે કે નહીં, એ માપદંડથી જ માપવું જોઈએ. પણ / આપણો માપદંડ તો 'મુનશી કે ગાંધી બ્રાંડ રોમાન્સ' છે. આવા પાંગળા માપદંડથી સોક્રેટીસ અને 'સોક્રેટીસ' પાસે કેવી રીતે અને કયારે પહોંચાશે ?

'સોક્રેટીસ' માત્ર રોમાન્સ છે ? નવલકથા તો સામાજિક દસ્તાવેજ છે. વળી સાર્ત્ર કે કામ્યૂ જેવો તત્ત્વજ્ઞાનીઓએ તત્ત્વજ્ઞાનનાં સત્યો તારવી આપવા ઉપયોગ કર્યો હોવા છતાં તે માત્ર તત્ત્વજ્ઞાન નિદર્શક કૃતિ નથી રહેતી. નવલકથામાં સમાજનું દર્શન ભારોભાર ભર્યું હોવા છતાં તે સમાજશાસ્ત્રની કોઈ નોંધપોથી નથી રહેતી. નવલકથા ચિંતન પણ છે, તત્ત્વજ્ઞાન પણ છે, ઇતિહાસ પણ છે. એકી સાથે આ બધુ હોવાથી તે અનેક સ્તરેથી આલેખાતી રહે છે અને અનેક દષ્ટિકોણને અજવાળતી રહે છે.

કહો જયંતભાઈ, 'સોક્રેટીસ' આ બધામાંથી શું છે ? કયા સ્તરની છે ? માત્ર 'રોમાન્સ'માં ચાલે એવી આ રચના ગણવી રહી ? 'પ્રાફ'ના ૮૧મા પાના પર તમારે પણ 'સોક્રેટીસ'ને નવલકથા જ કહેવો પડી છે.

પ્રેમીઓના સંવાદો બિલકુલ ઠંડા, રોજિંદા, પ્રાકૃત અને નમાલા છે, પ્રેમમાં ઠંડાપણાનું આલેખન કાં તો રસક્ષતિ સર્જે અથવા લેખકની હેતુવિહીનતા વડે સર્જનમાં અરાજકતા સર્જે છે, દર્શકનું ભાષાજ્ઞાન તથા વ્યાકરણ ઠીક ઠીક કાચા છે, શબ્દોના ચોક્કસ અર્થનો ખ્યાલ નથી અથવા તેની પડી નથી......જેવાં અનેક વિધાનો 'વ્યાસ બ્રાંડ વિવેચન'ની છાપ સિવાય અન્ય કંઈ પણ ઉપસાવવામાં અસમર્થ નીવડે છે.

આપને એ ક્યાંય ના જડ્યું કે વિચાર સામે વિચાર મૂકીને એમાંથી સંઘર્ષ જગાવી કથાપ્રવાહને ગતિ આપવામાં દર્શકે અહીં જે સફળતા મેળવી છે તે ગુજરાતી ઐતિહાસિક નવલકથાના સંદર્ભમાં અભ્યાસીઓ માટે (જ) અપૂર્વ છે ! રઘુવીરભાઈએ લખેલું તે સાચું છે કે દર્શક પાસે મુનશીની વાગ્મિતા તો છે જ, ઐતિહાસિક સામગ્રી પણ વધુ છે, ઉપરાંત એમની આગવી પ્રીતિ છે, મૂલ્યનિષ્ઠા છે. આ બધાના જોરે એ સંવેદન-સૂક્ષ્મ લાગે તેવા પડતરને પણ પાર કરી જાય છે અને વાચકોનો વિશ્વાસ ગુમાવતા નથી.

'એક દિવસ ફૂટતા પરોઢનાં કિરણ પર ચઢી કબૂતર અગાસીમાં ઊતર્યું'' એક સામાન્ય વિગતને પણ કાવ્યાત્મક ઉક્તિ દ્વારા સંવેદ્ય કરી મૂકવાની કળા દર્શક જાણે છે; હું જયંતભાઈ !

ટૂંકમાં, 'સોક્રેટીસ' એ લોકશાહીના સંદર્ભમાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો ઉપસાવવા પ્રયોજાયેલી કૃતિ છે, એ સ્વીકાર્યા પછી એની સામે કોઈ મૂળભૂત ફરિયાદ રહેશે નહીં.

હજુ પણ ફરિયાદ છે ?

'સોક્રેટીસ'ના ફરિયાદીની કુશળતા ઇચ્છતો 'આક્' નો ફરિયાદી

સાહિત્ય અને ફિલસૂફી*

સુરેશ જોષી.

આપણા દરેકમાં એક કળાકાર રહેલો છે જે આપણા ભૂતકાળને સૌન્દર્યની વસ્તુમા પરિણુત કરે છે. એ કળાકારનું નામ છે સ્મૃતિ. કેટલી બધી ભૂતકાળની, આપણે જેને યાદ રાખવા ન માગી હોય તેવી, તુચ્છ વીગતોને, આપણાથી અણુજાણુપણે, એ સુન્દર રીતે પરિવર્તિત કરી નાખે છે. અને એ જ્યારે યાદ આવે છે ત્યારે આપણને આશ્ચર્ય થાય છે કે આ તો આપણે યાદ રાખવા-માગેલું નહિ. એકદમ એના મનમાં ઝબકારો શી રીતે થયો? ઘણુ યાદ રાખવા મથીએ તો યાદ રહેતુ નથી અને જે યાદ ન રાખ્યુ હોય તેને આ સ્મૃતિ અત્યન્ત સુન્દર આકર્ષક રૂપે રજૂ કરે છે. એટલે આ સ્મૃતિ તુચ્છમાં તુચ્છ વસ્તુમાંથી ઉત્તમમાં ઉત્તમ વસ્તુ ઉપજાવવાનું કામ કરે છે. આમ પ્રજાને માટે પણ આ વાત સાચી છે. દરેક પ્રજા પોતાના સુવર્ણયુગની વાત કરે છે. અને પછી બીજો સમય આવે છે. તે સમય દુકાળ, પ્લેગ, વહેમ, અન્ધશ્રદ્ધાથી ભરેલો હોય છે. એમા ક્રૂરતા હોય છે. આ સમયમાથી ઉત્તમ કૃતિઓ સર્જાય છે અને મહાન વિભૂતિઓ પોતાનું કાર્ય અને પોતાનો મહિમા પ્રકટ કરતા હોય છે. આ સમયમાથી ઉત્તમ કૃતિઓ સર્જાય છે અને મહાન વિભૂતિઓ પોતાનો કાર્ય અને પોતાનો મહિમા પ્રકટ કરતા હોય છે. મનુષ્યના અત્યન્ત કષ્ટપૂર્ણ અને યાતનાપૂર્ણ અસ્તિત્વમાથી જ માનવજાતિને માટેના ઉત્તમ સ્મારકો ભાવિ પેઢીને માટે સર્જાતા હોય છે. અત્યારે આપણે જે યુગમાંથી પસાર થઈ રહ્યા છીએ એમા પણ આપણાથી અણુજાણુપણે એવુ કશુંક મહાન નિર્માઈ

* Everett Knightના 'Literature considered as Philosophy'ના આધારે

નહિ રહ્યું હોય એમ કોણ કહી શકશે ? અલબત્ત આ જાતની એકતાથી આપણે રેવાયા નથી હોતા, પણ એને માટે અમુક સમય પસાર થવો જરૂરી છે. કોઈ મહાન કળાકાર એના પોતાના જમાનામાં આજે જેટલો પ્રસિદ્ધ છે તેટલો કદાચ હોતો નથી. માઈકેલ એન્જેલો કે પ્લેટો આજે જેટલું મહત્ત્વ ધરાવે છે તેટલું કદાચ એમના પોતાના જમાનામાં ધરાવતા ન હોતા. એટલે એક વાત આપણે ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે મહાન કલાકૃતિ પ્રત્યે આપણે દુર્લક્ષ તો નથી જ કરવાનું પણ જે સમયમાં એ રચાય છે એ સમયની તુચ્છમાં તુચ્છ વીગતોને આપણે ધ્યાનમાં લેવાની છે. જે વ્યક્તિએ અસ્તિત્વવાદ એવી સંજ્ઞા યોજી તેણે એ નામથી ઓળખાતી ફિલસૂફી અને એનું સાહિત્ય વાંચનારી આજની પ્રજાની કંઈક અંશે કુસેવા કરી છે એમ કહેવું જોઈએ. ફિલસૂફો પોતે આ શબ્દની ચોકસાઈ વિશે ટીકા કરે છે, અને માત્ર સંજ્ઞાને સ્વીકારે છે. કારણ કે સંજ્ઞા જાણે એમના પર લાદવામાં આવી છે પણ હવે તો એ સંજ્ઞા વડે અમુક ચોક્કસ વિચારસરણીનો નિર્દેશ થાય છે. છતાં એવું ખરેખર છે ખરું ? કદાચ નથી, આથી જ તો ફરી ફરી આ પ્રશ્ન પૂછાતો રહ્યો છે કે અસ્તિત્વવાદ શું છે ? અને એનો હજી સુધી કશો સંતોષકારક જવાબ મળ્યો નથી. સ્પિનોઝાની ફિલસૂફી છે તે સ્પિનોઝીસમ કહેવાય છે. એ બધામાં અસ્તિત્વવાદ એ કોઈ અમુક ફિલસૂફની ફિલસૂફી નથી. પણ એ તો rationalism કે romanticism-ના જેવું એક આંદોલન છે. એક મુખ્ય ફેર આ છે કે એ એક idea નથી પણ એક movement છે. આપણે કોઈ નવલકથાની વાત કરતા હોઈએ ત્યારે એ નવલકથા રોમેન્ટિક સમયગાળાની છે તે એમાં પ્રકટ થયેલા વિચારને કારણે નહિ પણ એમાં જે બૌદ્ધિક અને નૈતિક વાતાવરણ રજૂ થાય છે તેને કારણે. આપણે રોમેન્ટિસિઝમની વાત કરીએ પણ એ શું છે તેની વ્યાખ્યા આપવા બેસીએ ત્યારે આપણને લાગશે કે એમાં ઘણી લાંબામાં લાંબી વાતો કરવા છતાં આપણને પૂરેપૂરો સંતોષ થતો નથી. આમ છતાં એ સાચું છે કે સાહિત્યે જે રોમેન્ટિસિઝમના વિકાસમાં સૌથી મોટો ફાળો આપ્યો છે. જ્યારે અસ્તિત્વવાદની બાબતમાં આપણે એમ કહેવાનું રહેશે કે એ તો ફિલસૂફી છે, ફિલસૂફીની એક શાખા છે, સાહિત્યની કોઈ વ્યાખ્યા બહુ સહેલાઈથી આપી શકાતી નથી અને આપી દઈએ તો તે સંતોષકારક નીવડે એવું નથી; પણ ફિલસૂફીની બાબતમાં તો એવું ચલાવી ન લેવાય. તો અસ્તિત્વવાદ એ એક આંદોલન છે અને એ એક ક્રાંતિકારી આ-

છે. એમાં અમુક વિચારપદ્ધતિઓની રચના કરનાર ફિલસૂફીની ટીકા પણ છે. અને જે વિશ્વરચનાને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે અથવા સમજાવી દેવાનો દાવો કરે છે તેની પણ એ ટીકા કરે છે. આ અર્થમાં એ ક્રાન્તિકારી છે. જે ક્લાસીકલ ફિલસૂફી છે તે અસ્તિત્વને ગૌણ વીગત ગણે છે, તેમને મન અસ્તિત્વ એક આભાસ છે. જેની પાછળ રહેલી બૌદ્ધિક-વ્યવસ્થાને આપણે ધારીએ તો શોધી કાઢી શકીએ. જે સામાન્યતઃ ઉપલી સપાટી પર દેખાતી હોતી નથી. આમ છતાં એમ લાગે છે કે એક બાજુએ ફિલસૂફી તથા વૈજ્ઞાનિક અભિગમ ધરાવનાર વિચારસરણી અને બીજી બાજુએ ધર્મ,– આ બેની વચ્ચે એક પ્રકારનું વૈમનસ્ય જોવા મળે છે. આપણે આજે એમ સહેલાઇથી નથી કહી શકતા કે મનુષ્ય તો ઈશ્વરની સદૃશતા ઉપજાવવાને માટે સર્જાયો છે અને વિશ્વ એ મનુષ્યની બુદ્ધિમત્તાની છબિ રજૂ કરે છે કારણ કે આ બુદ્ધિવાદ એ પણ શ્રદ્ધાનો જ વિષય છે. આમ છતાં એક અર્થમાં આ ફિલસૂફી અમુક રીતે જીવનથી પરાઙ્મુખ થઈ ગઈ હતી એવો જે અસ્તિત્વવાદીઓનો આરોપ છે તે કંઈક અંશે સાચો છે કારણ કે અસ્તિત્વ એ વિચાર નથી, એ અંદરની સંકલ્પશક્તિનો આવિષ્કાર છે એવું પણ નથી. જે ખ્રિસ્તી ધર્મને પાળે છે તે જીવનમાં શ્રદ્ધા રાખે છે કારણ કે એ જીવન absurd હોય તો પણ એ પ્રભુનું સર્જન છે. ફિલસૂફી જીવનને માને છે કારણ કે જીવનને એ સમજવા ઇચ્છે છે, જીવનને નકારી દઈને એ સમજી શકે નહિ. જીવન બેહૂદું હોવા છતાં એને સમજવું અને સમજાવવું એ એનું કામ છે. આ રીતે બે મહત્ત્વના અસ્તિત્વવાદી ચિન્તક ગણાતા પાસ્કલ અને કિર્કેગાર્દ ધર્મને વિષે પણ ઊંડું વિચારતા હતા. બુદ્ધિવાદી અસ્તિત્વ પર વિશ્વાસ રાખતો નથી એ આભાસ છે એમ ગણી લે છે. એનાથી એક રીતે, આડકતરી રીતે એવો એકરાર થાય છે કે જીવન બેહૂદું છે અને અસ્તિત્વવાદીઓનો જે બળવો છે તે બળવો આ જ ઘોષણા કરે છે કે અસ્તિત્વ ભલે એબ્સર્ડ હોય, પણ એ આભાસ નથી, એ ખરેખર છે. અને એ જ અર્થમાં સાર્ત્રે કહેલું કે Existence precedes essence. પહેલાં અસ્તિત્વ છે એ મૂળ વાતને સ્વીકારો અને પછી એને વિશેની કોઈ પણ વિચારણાનું માળખું ઊભું કરો. આ essence તો 'અસ્તિત્વને વિચારશીલ બનાવવાને માટે ફિલસૂફીએ શોધેલી વસ્તુ છે. આમ અસ્તિત્વને આત્યન્તિક વાસ્તવિકતા ગણવી એ માત્ર આભાસ છે, એ વાતને નકારી કાઢવી એનો અર્થ એ થયો કે સત્યની વ્યાખ્યા આપવામાં નથી આવતી, પણ સત્યને

છવીને ઓળખી લેવાય છે. જો આપણામાં શ્રદ્ધા હોય તો ઈશ્વરની અમુક યોજનાને આ બ્રહ્માંડ અનુસરે છે એમ આપણે માનીએ અથવા વિજ્ઞાન ઉત્ક્રાંતિનો જે નકશો આપે છે તેને અનુસરે છે એમ આપણે માનીએ. એને અનુસરતું નથી એનું નિદર્શન ન કરાવી શકાય, ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર ઝીદે એની એક કૃતિમાં કહ્યું છે તેમ આના ઘણા બધા અપવાદો આપી શકાય. આ ઍબ્સર્ડને પ્રમાણની જરૂર નથી. કારણ કે એ આપણા અનુભવનો વિષય છે. જીવન જે નવલકથાઓમાં અને એને વિશે લખાયેલી કૃતિઓમાં સુસંકલિત રૂપે દેખાતું નથી તે સંદિગ્ધ છે પણ અસ્તિત્વવાદ જે કશું અર્થહીન લાગે છે અથવા ઍબ્સર્ડ લાગે છે તેનો કશો ઉપલક્રિયો ખુલાસો આપી છૂટવાને બદલે એ પોતાને સંદિગ્ધતાની ફિલસૂફી તરીકે ઓળખાવવાનું પસંદ કરે છે. એટલે classical philosophy જીવનને વિચારના ચોકઠામાં ગોઠવે છે ત્યારે અસ્તિત્વવાદ, જીવન પ્રમાણે વિચારને ગોઠવે છે. આમ છતાં, આ પરમ્પરાગત ફિલસૂફીને માનનારા ચિન્તકોએ અસ્તિત્વવાદ સાથેનો સંબંધ તોડી નાખ્યો છે કારણ કે એમાં એમને બુદ્ધિહીનતા દેખાય છે. આ ઉપાલમ્ભ અમુક રીતે વાજબી છે. આ બેહૂદું છે એ તમે rationalistની દૃષ્ટિએ જુઓ તો જ એમ લાગે, પણ છેલ્લી અર્ધી સદીથી બુદ્ધિવાદનો આ દાવો બહુ ટકી રહી શકે તેમ લાગતું નથી. અને આજની દુનિયાની જે પરિસ્થિતિ છે તેમાં આ બુદ્ધિમત્તાથી એને સાભિપ્રાય ઠરાવવાનું વધારે ને વધારે કપરું બનતું જાય છે. અસ્તિત્વવાદી જ્યારે એમ કહે છે કે આ જગત ઍબ્સર્ડ છે ત્યારે એ જગતને ઉતારી પાડવાને માટે કોઈ સંજ્ઞા વાપરે છે એવું નથી. પણ અમુક પ્રશ્નો જે માનવી પૂછે છે એને એના ચોક્કસ જવાબો મળે જ છે એમ જે માને છે તેની વિરુદ્ધમાં એ આ કહે છે. આપણા ઘણા એવા પ્રશ્નો છે જેના ચોક્કસ અને સંતોષકારક જવાબો મળી શકે એમ નથી. આ જગતનો અમુક અર્થ છે ખરો પણ તે આ પરમ્પરાગત ફિલસૂફી માને છે એવો નથી. એટલે અસ્તિત્વવાદ પરમ્પરાગત ફિલસૂફીની વિચારસરણીને સંસ્કારવા સુધારવા માગતો નથી પણ એના જે પ્રમેયો છે તેની પ્રમાણભૂતતાને જ એ નકારી કાઢે છે. આથી જ રૂઢિવાદીઓને આ અસ્તિત્વવાદીઓ પરત્વે ઝાઝી ધીરજ નથી. વિરોધ બન્ને વચ્ચે છે એટલા માટે નહિ પણ અસ્તિત્વવાદીઓએ એમની જીવન વિષેની આ ચર્ચામાં એમનો સમાવેશ જ કર્યો નથી તેથી એમને માઠું લાગે છે. અસ્તિત્વવાદ એ ક્રાન્તિ હોવાને કારણે નવા જવા

જાપવાનું શોધતો નથી, એ નવા પ્રશ્ન પૂછે છે અને પ્રશ્નો સાથે કામ પાડવાને માટે અત્યાર સુધીની પશ્ચિમની વિચારણા ટેવાયેલી નહોતી. પરમ્પરાગત ફિલસૂફી અને અસ્તિત્વવાદ એ બે વચ્ચે કોઈ સમાન ભૂમિકા દેખાતી નથી.

અસ્તિત્વવાદ કશાની જલદી જલદી વ્યાખ્યા આપી દેવાનું માનતો નથી તેનું કારણ એ છે કે વિચાર જીવનને અનુસરે એમ એ ઇચ્છે છે અને એટલા જ માટે જે લોકો અસ્તિત્વવાદની ફિલસૂફી પરત્વે શત્રુતા દાખવે છે તે લોકો આ વાતને સમજતા નથી. જો અસરકારક રીતે વિચારવુ હોય તો અસરકારક રીતે જીવવું જરૂરી છે. જીવવું એટલે ક્રિયાશીલ રહેવું એમ જો આપણે સ્વીકારીએ તો આપણે બુદ્ધિવાદીઓ, આપણા ફિલસૂફીના અધ્યાપકો જેઓ પોતાના કાર્યથી પોતાના અસ્તિત્વને જુદું ગણે છે તે લોકો પણ અસ્તિત્વવાદીની સાથે સંઘર્ષમાં છે અને આમ જોઈએ તો અસ્તિત્વવાદીને બધા જ જોડે ઝગડો છે. આમ જે સત્ય છે, સદ્ છે તેનું જ વર્ચસ્ હોવું જોઈએ એમ કહેવું એક વાત છે અને એમ કેમ નથી તેની વાસ્તવિકતાને જાણી લઇને સમજવું તે જુદી વાત છે, એટલે માલરોએ કહ્યું છે તેમ આપણે સદ્ શું છે તે વિચારીએ તો એ અસ્તિત્વમાં આવશે અને અનિષ્ટ શું છે તેના પ્રત્યે જ જેનું ધ્યાન છે તે આખરે અનિષ્ટને અવતારશે એમ કહેવું કેટલે અંશે સાચું છે તે એક પ્રશ્ન છે. આ રીતે જોતાં આજે એવું લાગે છે કે જૂની ફિલસૂફીની વ્યાખ્યા love of wisdom એ અસ્તિત્વવાદીઓને સ્વીકાર્ય નથી. કારણ કે અનુભવડાહ્યા થઇને બેસી રહેવું અને ડાહી ડાહી વાતો ડહોળવી તેથી જગત બદલાતુ નથી. પણ જે સમજ્યા છીએ તેનો જીવનને માટે વિનિયોગ કરવો એ વધારે જરૂરી છે. અસ્તિત્વવાદની આપણે કદર કરીએ કે ન કરીએ પણ જેને પૂરેપૂરું પ્રમાણભૂત કહી શકાય એવું કાર્ય અને એની શકયતા – એ તરફ એ આગળ ચીંધે છે અને એટલે જ ખરેખર અસ્તિત્વમાં નથી એવા કશા પરમતત્ત્વની વિચારણા કરવામાં સમય વેડફવાને બદલે નજર સામે જે તત્કાલીન હેતુ છે તેને સિદ્ધ કરવામાં સમય ગાળવો એ એને વધારે યોગ્ય લાગે છે. સાર્ત્ર એ પરંપરાગત ફિલસૂફીનો વિરોધ કરનાર પહેલા ફિલસૂફ નથી. માર્કસે એની પહેલાં એનો વિરોધ કરેલો ને સંત ફ્રાન્સિસે પણ કરેલો પણ સાર્ત્રને મન ક્રિયાશીલ બનવું એટલે જગતની છબિ બદલી નાખવી, જગતનો ચહેરો બદલી નાખવો અને અહીં 'ચહેરો' શબ્દ પર ભાર મૂકે છે એનું કારણ એ છે કે એ જગતનો ચહેરો કોઈએ પહેલેથી નક્કી કરી

રાખેલો નથી. મનુષ્ય પોતાને અનુકૂળ રીતે એ ચહેરો રચી શકે છે અને બદલી શકે છે અને પોતાને અનુકૂળ ન રહે ત્યારે એને બદલી નાખી શકે છે અથવા છોડી દઈ શકે છે. પણ માર્ક્સવાદીનું જગત પણ એક રીતે શ્રદ્ધાળુના જગત જેવું પૂર્વનિર્ણીત છે. આમ માર્ક્સવાદી પણ ક્રિયાશીલ બને છે પણ તે જે અનિવાર્ય છે તેને પ્રકટ કરવા માટે. અને શ્રદ્ધાળુ છે તે પણ ઈશ્વરે જે ધાર્યું હશે તેનાથી જુદું કશું કરી શકતો નથી. અને એ જો આ જીવનમાં ન થઈ શકે તો એને બીજા જીવનનું આશ્વાસન છે. તો જેને ક્રિયાશીલતાની સાચી ફિલસૂફી કહી શકાય તે એક અર્થમાં ઍબ્સર્ડની પણ ફિલસૂફી છે. કારણ કે આ જગત વિજ્ઞાનની યોજના કે દૈવી યોજના પ્રમાણે ઘડાયેલું નથી. એમાં મનુષ્ય ક્રિયાશીલ બનીને પોતાના ધ્યેયને પસંદ કરવાને માટે મુક્ત છે અને એ પોતાના ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં રહીને કરે છે. આ પ્રકારનું કાર્ય એ નિશ્ચિત સ્વરૂપનું હોતું નથી, એમાં પરિશ્રમ ઝાઝો હોય છે, અને એ અમુક તબક્કે પૂરું થશે એવું કહી શકાતું નથી. જ્યારે માર્ક્સવાદીઓનું કાર્ય કે કાર્યક્રમો આ પ્રકારનાં નથી હોતા, આથી અસ્તિત્વવાદ એ કેન્દ્ર અને બન્ને અન્તિમોને છોડીને ચાલે છે. તો પછી રહ્યું શું એવો પ્રશ્ન આપણને થાય તો અસ્તિત્વવાદી કહે છે કે આપણે તો પ્રક્રિયા—કશુંક સિદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયા કરવાની રહે છે અને એ કાર્ય કરવાને માટે કશીક વસ્તુલક્ષિતાનું આરોપણ થાય નહિ ત્યાં સુધી આપણે એ કાર્ય આરમ્ભવું નહિ, ત્યાં સુધી રાહ જોયા કરવાનું આપણને પરવડે નહિ. જો જીવન વિચારને અનુરૂપ થવાને બદલે વિચાર જીવનને અનુરૂપ થાય એમ આપણે ઇચ્છતાં હોઈએ તો જીવનને દોરે કોણ? આ પ્રશ્નનો જવાબ મેળવવો એ આપણો એક મુખ્ય ઉદ્દેશ છે. આ બધાંને સાહિત્ય સાથે શો લેવા દેવા છે? જે અસ્તિત્વવાદ વિષે આપણે આગળ કહ્યું તે સારી કોટીના સર્જનાત્મક સાહિત્યને પણ લાગુ પડે એવું છે. કોઈ પણ મહાન નવલકથા તે ડાબેરી કે જમણેરી વૈચારિક દષ્ટિબિન્દુના નિદર્શનરૂપે લખાતી નથી. એથી ઊલટું એ અર્થમાં કદી પણ વસ્તુલક્ષી હોઈ શકતી નથી કારણ કે સમાજની ઊંડામાં ઊંડી ચિન્તામાં એનાં મૂળ છે. એનાથી વેગળે રહીને કોઈ એવા અમૂર્ત આદર્શના નિદર્શનમાં એ રાચે નહિ. પણ આ તો આખી વસ્તુનો બહુ જ મહત્ત્વનો નહિ એવો એક મુદ્દો થયો. રૂઢિગત ફિલસૂફીને એવો ભય રહે છે કે આ અસ્તિત્વવાદીઓ તો જ્ઞાનની જુદી શાખા રૂપે ફિલસૂફીનું જે મહત્ત્વ છે તેનો સદંતર લોપ કરશે. પણ

આ ભય અસ્થાને છે પણ એવું બનવાનો સંભવ છે કે અત્યારે ફિલસૂફીનું મૂળભૂત તત્ત્વ ગણાય છે તેનું પરિવર્તન થાય કારણ કે જો સત્ય અસ્તિત્વનો ભાગ હોય અને એ તે કોઈ વિજ્ઞાનની કે તર્કશાસ્ત્રની એવી સંકુલ યોજનાની મદદથી કાઢેલો નિષ્કર્ષ ન હોય તો એ બધાને માટે સુલભ હોવો જોઈએ અને જો એ રીતે સુલભ હોય તો સવિશેષ કરીને એ સાહિત્યના ક્ષેત્રનો વિષય બની રહે છે. આપણે આગળ કહ્યું તેમ અસ્તિત્વવાદ એ એક આન્દોલન છે તે જો સાચું હોય તો આપણા જમાનાની ખૂબ જ લાક્ષણિક કહી શકાય એવી કળામાં અને વિચારણામાં એનાં પ્રમાણ મળી રહેવા જોઈએ અને આવાં પ્રમાણો મળી રહે છે. મેર્લો-પોંતિએ કહેલું કે આજે ફિલસૂફને જો ફિલસૂફીની વાત કરવી હશે તો વાર્તા દ્વારા માનવ-સંદર્ભ રચીને એના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ કહેવાની રહેશે. મોટા ભાગના અસ્તિત્વવાદી સાહિત્યકારોએ આનાં નિદર્શનો પૂરાં પાડચાં છે. સાર્ત્ર, સિમોદ-બુવાર, ગેબ્રિયેલ માર્શલ, રાઈસ પેરે - આ બધા નવલકથાકારો અને નાટચકારો છે તો સાથે ફિલસૂફો પણ છે. અહીં એ વસ્તુ ઓળખી લેવી મહત્ત્વની છે કે એવું પણ સાહિત્ય છે જેનો અસ્તિત્વવાદ સામે સબંધ જોડીને કોઈ બોલતું નથી છતાં એ અસ્તિત્વવાદી અભિગમ ધરાવે છે. એના લેખકો ફિલસૂફો નથી. ઉપર ગણાવેલા ફિલસૂફીના જેવા આ લેખકો નથી. એઓ તો માત્ર નવલકથાકાર અને નાટચકાર છે. છતાં એમની કૃતિમા અસ્તિત્વવાદી અભિગમ પ્રવર્તતો દેખાય છે. ફિલસૂફીએ સાહિત્ય પર હમેશાં પ્રભાવ પાડચો છે. એ પ્રભાવ સાહિત્યના સ્વરૂપ પરત્વે નિર્ણાયક લેખાય એવો છે એમ કહેવાનો આશય નથી. ઘણી વાર એવું બન્યું છે કે સાહિત્ય એ ફિલસૂફીના કેટલાક સિદ્ધાંતોનું નિદર્શન સમર્થ રીતે રજૂ કરે છે.

૧૭મી સદી દેકાર્તની હતી. એમાં કોર્નેલ દેકાર્તની ફિલસૂફીનું નિદર્શન પૂરું પાડે છે. પણ ૧૮મી સદીમાં સાહિત્ય પોતાનું આગવું અસ્તિત્વ જાળવી રાખવાનું છોડી દે છે. અને જાગતિક જાગૃતિનું ધ્યેય સ્વીકારતું લાગે છે. વાસ્તવવાદ અને નિસર્ગવાદનો પ્રભાવ અમુક રીતે વિજ્ઞાનને આભારી છે, તો મનોવૈજ્ઞાનિક સત્ર ફ્રોઇડ અને યુંગને આભારી છે, આ ગાળામાં જેને scienticism કહેવાય છે તેનો પશ્ચિમની સંસ્કૃતિમાં વધારે પ્રભાવ હતો. સાહિત્ય એ ફિલસૂફીના પ્રભાવ નીચે વહે છે એ એક રીતે જોતાં સાચું છે. સત્ય એવી વસ્તુ છે, વાસ્તવિકતા એક એવી વસ્તુ છે જે પ્રચ્છન્ન છે છતાં પ્રાપ્ય છે, કેમ કે ઉત્તર ધ્રુવ તો છે જ, આપણે જો ત્યાં પહોંચવાને માટે

યોગ્ય રીતે સજ્જ થઈને જઈએ અને તાલીમ મેળવીએ તો જ આપણે એને જાણી શકીએ. એવું જ સાહિત્યને વિશે છે. આમ આ અસ્તિત્વવાદી આન્દોલન એક રીતે જેની સાથે આપણે તત્ક્ષણ નિ:શંક સંપર્કમાં આવીને અભિજ્ઞા ધરાવતા નથી તેવા સર્વ કક્ષાના અસ્તિત્વને નકારી કાઢે છે, જેની સાથે આપણો અપરોક્ષ પરિચય છે, અપરોક્ષ સમ્બન્ધ છે તેની વાસ્તવિકતાને એ સ્વીકારે છે, આથી હવે ફિલસૂફી હાંકવી એટલે કશાં તારણો કાઢવાં કે પૃથક્કરણ કરવું એવું નહિ, પણ જે કંઈ અસ્તિત્વમાં છે તેને તાદૃશ રીતે વર્ણવી બતાવવું. આ રીતે કૃત્રિમ રીતે કશુંક synthesis ઉપજાવવું કે ચઢતી ઊતરતી શ્રેણી ગોઠવવી એ અસ્તિત્વવાદનું કામ નથી. મનુષ્યની નિપુણતાએ આ બધા બુદ્ધિના ખેલો કર્યા છે, ખરા, પણ જગત શું છે અને એમાં માનવીના અસ્તિત્વને કઈ રીતે પ્રમાણિત કરી શકાય એ વધારે મહત્ત્વનું છે. અસ્તિત્વવાદ આપણે શું થવું જોઈએ તેના કરતાં આપણે શું છીએ તેની વિશેષ વાત કરે છે. અને એ પણ વર્ણ્યવિષય સામેની સર્જકની વિશદ અભિજ્ઞતા છે. જે લેખક પોતાના કાર્યમાં શ્રદ્ધા, આશા કે સિદ્ધાન્તની દખલગીરી સ્વીકારતા નથી તે લેખક અસ્તિત્વની જ સાથે સીધે સીધા મુકાબલો કરવાની મગદૂરીવાળો છે. તે એક અર્થમાં ફિલસૂફ પણ છે કારણ કે એ પણ એક વાસ્તવિકતાની વાત કરે છે. અને એને મન અસ્તિત્વ માત્ર એક પ્રકારની વાસ્તવિકતા છે માત્ર એનો બાહ્ય આકાર નહિ. આપણે આ રીતે અહીં સાર્ત્ર, આલ્બેર કેમ્યુ, દોસ્તોએવસ્કી, કાફકા, ઝીદ, માલરો, સાંત એક્ઝુપેરી જેવા લેખકોની કૃતિઓને આ દૃષ્ટિએ તપાસીશું. આપણે ત્યાં ફિલસૂફી એટલે લેખકે પહેલેથી સ્વીકારેલું જીવનદર્શન અને એ જીવનદર્શનના ચોકઠામાં ગોઠવેલો માનવસંદર્ભ— આવું કંઈક આપણું વિવેચન કરતું આવ્યું છે. અહીં સ્પષ્ટ થશે કે not life conforming to thought but thought conforming to life. જીવનના સંદર્ભમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતા વિચારનાં માળખાંની સાથે આપણે વધારે કામ પાડવાનું છે. એટલે કોના કોના પર વિશેષ પ્રભાવ છે— ફિલસૂફીનો સાહિત્ય પર કે સાહિત્યનો ફિલસૂફી પર— એની માત્રા નક્કી કરવાની જફામાં આપણે પડવા માગતા નથી.

આપણો મુદ્દો તો એ છે કે સાહિત્ય અને ફિલસૂફી દરેક પોતાની આગવી રીતે ગતિ કરવા છતાં સમાન નિષ્કર્ષ પર આવે છે અને એનો અર્થ એ કે સાહિત્યે ફિલસૂફી બનવું જોઈએ. સાથે સાથે જે કંઈક

સાંસ્કૃતિક ઘટનાઓ એક સાથે બને છે અથવા એક સાથે બનતી હોય એવું આપણને લાગે છે, તે એક બીજાથી સાવ નિર્લિપ્ત હોય કે એક બીજા સાથે સંબંધ ધરાવતી ન હોય એવું ન બને; કારણ કે તે જમાનામાં જે વિચાર કે મતની આબોહવા છે તેની એ નીપજ હોય છે અને માનવઈતિહાસના અમુક તબક્કે એ ઘટનાઓ બનતી હોય છે. આથી આ લેખકો વિષે વાત કરતાં કરતાં આપણે આ જાતની આપણા જમાનાની વૈચારિક આબોહવા શી છે અને એ કેવી રીતે આવિષ્કૃત થતી આવી છે તેનો પણ વિચાર કરવાનો રહેશે. કામ કરવાનો સારામાં સારો રસ્તો એ છે કે કેટલે અંશે વિચારસરણીમાં, કળામાં, સાહિત્યમાં અને અસ્તિત્વવાદમાં આપણે ક્રમશઃ ખુદ વસ્તુઓ તરફ વળ્યા છીએ. એનો સૂચિતાર્થ એ કે જગત અને માનવના સંબંધને આપણે એબ્સર્ડ કહીને ઓળખાવ્યો અને બીજું જોઈએ તો એની સાથે જ આપણે વાત કરી તે disappearance of the selfની. પહેલાં ઈશ્વર હતો પછી દેવમંડળ આવ્યું, પછી રાજા આવ્યો, પછી સામન્તો આવ્યા, પછી માણસોના સમૂહો આવ્યા અને એ ગયાં પછી વ્યક્તિ કેન્દ્રમાં આવી. અને એ વ્યક્તિ કેન્દ્રમાં આવે ન આવે તે પહેલાં તો આપણે loss of identityની વાત કરતા થઈ ગયા. આ બધું સમજવાને માટે ફિલસૂફીની થોડી સંજ્ઞાઓ, વિચારસરણીઓ અને અસ્તિત્વવાદની દાર્શનિક પીઠિકારૂપે રહેલી ફિનોમિનોલોજી નામની ફિલસૂફીની શાખા, એને વિકસાવનાર હુસેર્લ, હાઈડેગર જેવા ચિંતકો અને આ ફિલસૂફીની કેટલીક સંજ્ઞાઓ – intentionality, consciousness વગેરેનો વિચાર આપણે કરવાનો રહેશે.

'અપૂર્ણ'

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

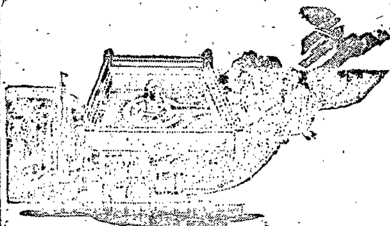
The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created *the holy city of Kashi where he* himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."





એતદ્ - ૪૭

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ફેબ્રુઆરી : ૧૯૮૨ વર્ષ : ૪ અંક : ૪૭

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ-૨૪ એસ. વી. રોડ, શાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

આ. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ-૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ; આણંદ.

સદ્ભાવ પ્રકાશન નગીનાપોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, નવ્યુગ કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

કાવ્યનિર્માણની પ્રક્રિયા

હરિવલ્લભ ભાયાણી

કાવ્યના સ્વરૂપ અને ભાવનાની સરખામણીમાં કાવ્યના સર્જનની પ્રક્રિયા વિશે ભારતીય સાહિત્ય-મીમાંસામાં બહુ ઓછી ચર્ચાવિચારણા મળે છે. બીજાં બે પાસાં વિશે જે વિસ્તાર અને ઊંડાણથી વિચાર થયો છે તે જોતાં ત્રીજું પાસું ઉપેક્ષિત કેમ રહ્યું હોય તે સહેજે સમજાય તેવું નથી. એક સંભવ એવો છે કે અલંકારશાસ્ત્રનું જે ગણનાપાત્ર સાહિત્ય લુપ્ત થયું છે તેમાં સાહિત્યવિચારના આ પાસાંને લગતો પણ કેટલોક ઊહાપોહ હોયે. આમ માનવું એટલા માટે પ્રાપ્ત થાય છે કે ક્વચિત સર્જન પ્રક્રિયાને લગતાં અનામી મતમંતવ્યોનો નિર્દેશ ઉપલબ્ધ સાહિત્યમાંથી મળી આવે છે. આ પ્રકારનો એક નાનો ખંડ અભિનવગુપ્તે 'અભિનવ ભારતી'માં નાટકગત લક્ષણોના સ્વરૂપ વિશે વિવિધ પુરોગામીઓના મતો આપતાં ટાંક્યો છે. તેનો અનુવાદ નીચે પ્રમાણે છે :

"કવિની પ્રતિભાના પ્રથમ પરિસ્પંદના વ્યાપારને બળે ગુણો (રચાતી કૃતિમાં) ઉપસ્થિત થાય છે (અથવા તો, તેમનું નિર્માણ થાય છે). રસને અભિવ્યક્ત કરવાની શક્તિ ધરાવતા માધુર્ય વગેરે ગુણો યોજવાની શક્તિ પ્રતિભાશાળી કવિમાં જ હોય, સામાન્ય કવિમાં નહીં.

બીજા પારસ્પંદથી 'આવા આવા શબ્દ વડે હું આ વસ્તુને વર્ણવું' એ પ્રકારે વર્ણના કે અલંકારનું નિર્માણ થાય છે.

કવિની પ્રતિભાનો ત્રીજો પરિસ્પંદ 'આ શબ્દો સાથે આ શબ્દોને અને આ અર્થો સાથે આ અર્થોને હું જોડું' એ પ્રકારનો હોય છે. તેને

પરિણામે શબ્દ અને અર્થના સંસ્કારવાળું અને શ્લેષ વગેરે દસ ગુણોને અભિવ્યક્ત કરતું શબ્દાર્થરૂપી કાવ્યશરીર નિર્મિત થાય છે. આ શ્લેષ વગેરે ગુણોને વ્યક્ત કરતો, શબ્દાર્થને થયેલો સ્નિગ્ધ સ્પર્શ 'લક્ષણ' કહેવાયો છે.'

રાઘવન આનું સ્પષ્ટીકરણ કરતાં કહે છે કે આ મત પ્રમાણે ગુણોના બે પ્રકાર થયા: રસમાં રહેલા માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ એ રસધર્મો, અને શબ્દોમાં રહેલા શ્લેષ વગેરે દસ ગુણો. આ ગુણોને વ્યક્ત કરવા તથા કાવ્યશરીરભૂત શબ્દાર્થને સ્નિગ્ધ સ્પર્શ અર્પવો તેનું નામ લક્ષણ.*

અહીં આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનમાં, પ્રથમ ઊંડે રહેલા અર્થતત્ત્વોની પસંદગી અને ગોઠવણી, પછી કોશીય તત્ત્વોનો પ્રવેશ અને તે પછી ધ્વનિશરીરનું નિર્માણ – એવા સ્વરૂપની જે વાણી-નિર્માણની પ્રક્રિયા માનવામાં આવે છે તેનું સહેજે સ્મરણ થશે.

---

* પ્રસ્તુત નોંધમાં વી. રાઘવને આપેલા 'અભિનવ-ભારતી'ના અવતરણનો તેમના વિવરણનો આધાર લીધો છે.

('સમ કોન્સેપ્ટ્સ ઓવ ધી અલંકારશાસ્ત્ર', ૧૯૪૨, પૃ. ૯૯).

૨ એપ્રિલ/ફેબ્રુઆરી ૮૨

સાહિત્ય અને ફિલસૂફી

સુરેશ જોષી

(ગતાંકથી ચાલુ)

આથી સાહિત્ય સાથે સંબંધ ધરાવનારી જે ફિલસૂફીની શાખા ફિનોમિનોલૉજી અને એની દાર્શનિક પીઠિકાને આધારે થયેલું આન્દોલન જે અસ્તિત્વવાદને નામે ઓળખાય છે તેની વાત આપણે કરીએ. કેટલાક શબ્દો તો આજે ચલણી થઈ ગયા છે અને સમજથી કે ગેરસમજથી વપરાવા પણ લાગ્યા છે, વચમાં એક ગાળો આવી ગયો જ્યારે ઍબ્સર્ડની ખૂબ જ વાતો થઈ, ઍબ્સર્ડ નાટકો લખાયાં પણ એક વાત ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે ફિનોમિનોલૉજી એ એક જાતની જગતને જોવાની અને જાણવાની પદ્ધતિ છે. અસ્તિત્વવાદ વિશે કોઈ એવો દાવો ભાગ્યે જ કરે. એની સાથે સંકળાયેલા જે શબ્દો છે એમાંના કેટલાક છેક કિર્કેગાર્દના વખતથી ચાલ્યા આવે છે. દા. ત. ડિસ્પેર અને એને કેમ્યૂ ઍબ્સર્ડ કહે છે. આમાં સંજ્ઞાઓના સંકેત બદલાયા છે પણ એની પાછળ રહેલી જે વિચારણા છે તે તો આજે પણ ઓળખી શકાય એવી છે, તો આ જે આખી ફિલસૂફી છે-ફિનોમિનોલૉજી અથવા અસ્તિત્વવાદ-એ કોઈ જીવનથી નિરપેક્ષ રીતે અને બધું જ ચોકઠામાં બરાબર રીતે ગોઠવીને મૂકી દીધું હોય તે રીતે જેને વિશે વિચારી શકાય એવું માનતી નથી. એટલે there is a refusal to believe in the possibility of a system કારણ કે જીવન અપરિમેય છે એથી, એમાં અરાજકતા હોવી જ જોઈએ એવું આપણે નથી કહેતા પણ એને કોઈ ચોક્કસ કોષ્ટકમાં મૂકીને, ભૌતિક વિજ્ઞાનોમાં હોય છે તેવી Predictability લાવી ન શકાય. હવે આવી ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સંબંધનો વિચાર આપણે કરીએ ત્યારે આ ભૂમિકાને ધ્યાનમાં રાખવી

જોઈએ. એનો એક અર્થ એ થાય છે કે ફિલસૂફી અને સાહિત્ય બન્નેને જીવન સાથે સંબંધ છે અને જીવનનો જે મૂળભૂત અનુભવ છે—જેને. મેર્લોપોંતિ originary experience કહે છે—તે તો બન્નેને માટે સરખો છે. હવે એ અનુભવની વ્યાખ્યા બાંધવી એના કરતાં આખા જીવનના સંદર્ભમાં એ કયાં છે અને એ શું છે એની વાત કરવી વધારે સારી. જેમ નવલકથાકાર જો પાત્રોને પોતાની પહેલેથી જ નક્કી કરેલી ફિલસૂફીને પ્રકટ કરવા માટેનાં સાધનરૂપ, વાહનરૂપ બનાવે તો એ પાત્રની જીવન્તતા પ્રકટ થતી નથી: અને પાત્રને પેલા વિચારના વાહક તરીકે જ માત્ર આપણે જોઈએ છીએ ને તેથી કલા કરતાં પ્રચાર જ આગળ આવે છે. તેવી રીતે ફિલસૂફી પણ જો અત્યાર સુધી બનતું આવ્યું તે પ્રમાણે, માત્ર સત્ય શું છે, અસત્ય શું છે, નીતિ શું છે, અનીતિ શું છે, સૌન્દર્ય શું છે એની વ્યાખ્યાઓ બાંધ્યા કરે, એને વિશેનું કૈશિકી પૃથક્કરણ કર્યા કરે પણ જીવનના સંદર્ભમાં આ બધી સંજ્ઞાઓનો સંકેત શો છે એનો વિચાર ન કરે કે માનવસંદર્ભની મૂર્તતાને ખ્યાલમાં ન રાખે કે એ પરિપ્રેક્ષ્યમાં એ વસ્તુને ન જુએ તો હવે એ ચાલે એમ નથી. એથી આપણો જે અભ્યાસ છે એમાં આ બે મનુષ્યના સર્જનાત્મક પ્રયોગો અને જગતને ઓળખવાને માટેના પ્રયોગો એ બન્ને એકબીજાની નજીક કેવી રીતે આવે છે અને કેવી રીતે એક-બીજાને ઉપકારક બને છે તે આપણે જોવાનું છે. અને આગળ જોયું તે પ્રમાણે સદ્‌ભાગ્યે આ અસ્તિત્વવાદી શાખાના ગણાતા ચિન્તકો એ સર્જકો પણ છે. ત્યારે એમની કૃતિમાં આ બેનો સંબંધ કેવી રીતે સિદ્ધ થયો એ જોવાની આપણને તક મળે છે માટે એવી કૃતિનો આપણે અહીં અભ્યાસ કરવા માગીએ છીએ. એમ કહેવાય છે ને કે કોઈને પણ જીવન વિષેની સ્પષ્ટ કે અસ્પષ્ટ દૃષ્ટિ તો હોય જ છે. દરેકને પોતાનું જીવનદર્શન હોય છે અને એને આધારે એ પોતાનું કામ કરે છે. ત્યારે માનવી કેવી રીતે પોતાને પ્રગટ કરે છે. એ જાણવું તે નવલકથાકારને માટે પણ રસભર્યું છે અને ફિલસૂફને માટે પણ રસભર્યું છે. સાર્ત્રે ફિલસૂફીની ભાષામાં ચોકસાઈ, વ્યવસ્થા રાખવી પડે તે રાખીને જે કહે છે તેમાં અને નવલકથા લખતી વખતે આખો માનવસંદર્ભ રચીને કહે છે તેમાં કોઈ ફેર ખરો? એમની ફિલસૂફીની નિરૂપણપદ્ધતિ અને નવલકથાનું સર્જન અને એમાં આવતી ફિલસૂફી—આ કેટલાક આપણને બહુ રસ પડે એવા પ્રશ્નો છે. હવે એ આખી તપાસ કરીએ તે પહેલાં આ ફિનોમિનોલોજી શું છે, હુસેર્લ, હાઈડેગર,

સાર્ત્ર-એમણે આ સંબંધમાં શું વિચાર્યું છે અને એ વિચારણા આજને તબક્કે આપણે તપાસીએ તો કેટલી ટકી રહી શકે એવી છે અથવા એમાંનું ઉદ્ધારી લેવા જેવું કેટલું છે તેનો આપણે વિચાર કરવાનો રહેશે.

હુસેર્લનું લખાણ ઘણુંબધું છે. એનું અર્પણ ફિલસૂફીના ક્ષેત્રને અત્યંત સમૃદ્ધ કરે એ પ્રકારનું છે. અને હુસેર્લ આપણાથી આપણે માનીએ એટલો બધો છેટો નથી. ૧૯૩૮માં એનું અવસાન થયું. એના લખાણના ઘણા મોટા ભાગો તો હજી પ્રસિદ્ધ થયા નથી. આમ છતાં એક વાત નક્કી છે કે એના વિચારમાં રહેલી સત્યમત્તા, ફળદ્રૂપતા—ને કારણે હાઈડેગરને અને સાર્ત્રને વિચારવાની ભૂમિકા મળી. જો હુસેર્લ ન હોત તો હાઈડેગર અને સાર્ત્ર જે રીતે વિચાર્યું તે રીતે વિચાર્યું ન હોત. એટલે કે હુસેર્લ વિના આ અસ્તિત્વવાદની ફિલસૂફી એ માત્ર થોડાક દ્રષ્ટાઓની અંતઃસ્ફુરણાત્મક પ્રવૃત્તિ માત્ર બની રહી હોત. હવે કિર્કેગાર્દથી સામાન્ય રીતે આપણે અસ્તિત્વવાદની વાત શરૂ કરીએ છીએ. એથી પણ ઘણા લોકો તો આગળ જાય છે અને કેટલાક શેઇક્સપિયરમાં પણ અસ્તિત્વવાદનાં લક્ષણો છે એમ બતાવ્યું છે અને બોર્હેસે આ રીતે જ પાછલા ગાળાના લેખકનો પુરોગામી કાફ્કા હોય એવું એક નિબન્ધમાં બતાવ્યું છે તે આ જ અર્થમાં. પણ આ જે વ્યવસ્થિત રીતે પહેલાં વિચારાયું નહોતું, દર્શનરૂપે એકાએક અન્તઃસ્ફુરણાથી થયેલી ઝાંખી રૂપે જે દેખાયું હતું તેને માટેની દાર્શનિક પીઠિકા હુસેર્લે ઊભી કરી આપી. આ બહારનું જગત છે તેની જ્ઞેયતા જાળવી રાખીને લોકોત્તર અવિકારી કૂટસ્થ એવા absoluteનો લોપ કરીને એણે જે કર્યું તે intentionalityના સિદ્ધાંતને આધારે. એની ચર્ચા આપણે આગળ ઉપર કરીશું, પણ એમ માનવાનું નથી કે ફિનોમિનોલોજી એટલે માત્ર intentionality, એનો એ મહત્ત્વનો અંશ છે. ખાસ કરીને આપણે માટે, કારણ કે આપણે સાહિત્યનો અભ્યાસ આ ફિનોમિનોલોજીના સંદર્ભમાં કરવા માગીએ છીએ. એટલે ફિનોમિનોલોજીના આ અંશનો સાર્ત્રે ઘણો મોટો ઉપયોગ કર્યો છે, અત્યાર સુધી ફિલસૂફીની દૃષ્ટિએ હુસેર્લના લખાણનું મહત્ત્વ બહુ ગણાતું નહોતું અને એનાં જે પુસ્તકો છે એને વિશેની સમજ પણ ઓછી કેળવાઈ હતી. કદાચ એ સમજ ભવિષ્યમાં વધારે સ્પષ્ટ થશે. એવું બને કે ન બને તેમ છતાં આપણને તો હુસેર્લની વિચારસરણીમાં એટલો બધો રસ નથી, જેટલે અંશે આપણો રસ એનું અર્થઘટન કરનારા ફ્રેન્ચ ફિલસૂફોમાં છે. દા. ત. સાર્ત્ર એને કેવી રીતે

સમજ્યાં અને અસ્તિત્વવાદ સાથેનો એનો સંબંધ કેવી રીતે જોડયો. એટલે ફિનોમિનોલોજીમાં પણ આપણે બહુ ઊંડે ઊતરવા માગતા નથી. સાહિત્યની દષ્ટિએ તપાસતાં એ કેટલું અનિવાર્ય છે તે વિશે આપણે એમાં ઊંડા ઊતરીશું. થોડીક પાયાની ફિલસૂફી વિશેની વાતો કરી લેવાની રહેશે. તમે કોઈ પણ વિચારસરણી શરૂ કરો તેનું એક આરંભબિન્દુ હોય છે જેને આપણે કહીએ કે એ એનું ગૃહીત છે. અને એ ગૃહીત જેમ આપણે ભૂમિતિમાં કહેતા હતા કે ત્રિકોણને ત્રણ બાજુઓ હોય છે. ત્યાં આપણે ત્રિકોણને ત્રણ બાજુ કેમ છે તેનું પ્રમાણ શોધતા નથી. તે એવું કેમ છે તે આપણે પૂછતા નથી. આપણે માની લીધું છે કે જેને ત્રણ બાજુ હોય તે ત્રિકોણ, એટલે It is beyond verification, આવાં ગૃહીતો આપણે કળામાં પણ સ્વીકારીએ છીએ દા. ત. રાજા લિયર નાટકમાં કેવી રીતે વર્ત્યો, તે એ જ રીતે વર્ત્યો અને બીજી રીતે કેમ નહિ વર્ત્યો—રાજા લિયર તે લિયર છે માટે એ રીતે વર્તે એ સ્વીકારીને જ આપણે આગળ ચાલવું જોઈએ. લિયર હેમ્લેટની જેમ ન વર્તે અને હેમ્લેટ લિયરની જેમ ન વર્તે. એટલે આજની જે અસ્તિત્વવાદી વિચારણા છે એમાં એક ગૃહીત તરીકે intentionalityને સ્વીકારી લેવામાં આવી છે. એટલે આપણે ત્યાંથી જ શરૂઆત કરીએ. ત્યારે આપણને ફિલસૂફીમાં જે મુખ્ય પ્રશ્ન થાય છે તે આ – 'બાહ્ય જગતનું જ્ઞાન આપણા ચિત્તને માટે સત્ય કેવી રીતે બને છે'? એક રીતે તો એ Epistemology નો પ્રશ્ન થયો. એટલે જ્ઞાનની પ્રક્રિયા વિશેનો પ્રશ્ન થયો. તો આ જે સમસ્યા છે એનો ઉકેલ મળ્યો છે એવું આપણે કહી શકતા નથી. પણ હુસેર્લે એમ કહ્યું કે બાહ્ય જગતનું જ્ઞાન આપણને કેવી રીતે મળે છે તે વિશેની ઊભી કરેલી Epistemology એ વગર કારણે ઊભી કરેલી ગૂંચ છે. 'મૂળ ચર્ચાનો મુદ્દો શો છે! અને જેને કૃતક સમસ્યા અથવા ખોટી સમસ્યા કહીએ છીએ તે શું છે તે આપણે સમજી લેવું જોઈએ. ત્યારે પ્રાચીન કાળમાં લોકો એમ કહેતા હતા, કે કોઠાસૂઝ આપણને જે બતાવે છે તે વાત સાચી છે. અલબત્ત. થોડીક બૌદ્ધિક સચેતતા, સાવધાની આપણે રાખવી જોઈએ; થોડીક બુદ્ધિને ખીલવવી જોઈએ, અને આપણા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો બહુ તીક્ષ્ણ સ્વરૂપના હોવા જોઈએ તો એ જગતને ઓળખવામાં કાંઈ ઝાઝી મુશ્કેલી ન પડે. તો કાન્ટ, જેને ontological Argument કહે છે (એની વાત આપણે પછીથી કરીશું) તેનો પ્રતિવાદ એણે કર્યો. અને છતાં એક વાત છે કે પહેલાં આ સમસ્યાની સંકુલતા કદાચ બરાબર

સમજાઈ ન હોય, કે આજે આપણે જે અર્થમાં મન અને જગત અથવા જડ અને ચેતન એ બેની તુલ્ય ગુણતા-(adequation)માં આપણે એટલી શ્રદ્ધા રાખીએ છીએ ખરા? એટલે ફિલસૂફીમાં વારે વારે આ સવાલ ઊભો થાય છે. એ જડ અને ચેતન વચ્ચેનો સંબંધ શું? એ બે વચ્ચેની તુલ્યગુણતા, બન્ને એકબીજાને પૂરતા છે, તુલ્યગુણ છે, એવું આપણે સહેલાઈથી શ્રદ્ધા રાખીને માની શકીએ છીએ ખરા? ત્યારે એ બંને નજીક આવે છે અને બંને એકબીજાથી દૂર ચાલી જાય છે એવું ફિલસૂફીમાં જોવા મળે છે, કે એક વાર એવું લાગે છે કે Matter is evermore inaccessible to the mind. મનને માટે ક્રમશઃ વધુ ને વધુ દુષ્પ્રાપ્ય બનતી જાય છે. અને છેવટે મન જ માત્ર રહે છે. એટલે છેલ્લી સદીમાં જડનો જાણે લોપ થઈ જાય છે અને કેવળ મન રહે છે. Idealism અને solipsism. ગેલિલિયોએ એમ કહેલું કે પહેલાં અમુક ગુણો જે પદાર્થના અંશરૂપ ગણાતા હતા તે ખરેખર તો માનવીની એને ગ્રહણ કરવાની શક્તિના પર આધાર રાખે છે. Their existence depends upon human perception. તો ૧૭મી સદીમાં આ પ્રશ્ન એકાએક ફિલસૂફોને માટે કેમ મહત્ત્વનો બની ગયો? ત્યારે આપણે એક વાત ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે એ જમાનામાં ફિલસૂફે અને જેમને વૈજ્ઞાનિક વિચારણામાં રસ હતો એ લોકોને પણ એમ લાગ્યું કે જો વિજ્ઞાને કશીક પ્રગતિ કરવી હશે તો જે બાહ્યજગત છે એમાં જે કાંઈ આત્મલક્ષી તત્ત્વો રહ્યાં હોય, જે અમુક વ્યકિતની ચેતના પર આધાર રાખતા હોય ને જે વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ જુદા હોય એની એમાંથી બિલકુલ સાફસૂફી કરી નાખવાની રહે છે. The exterior World will have to be completely stripped off subjective elements. આથી આપણે જગતને જાણે બે રીતે ભાગ પાડીને જોવાનું વિચારતા થયા. જગતને જાણે બે ભાગ છે: વસ્તુલક્ષી અને આત્મલક્ષી. ત્યારે એવી પણ કોઈક માનસિક વૃત્તિ હોય, કે મનોસ્થિતિ હોય જેમાં આવી જાતના બે ભાગ પાડચા ન હોય છતાં જ્યારે ગેલિલિયોએ એવો દાખલો આપ્યો કે જ્યારે આપણે પીછું લઈએ તો એથી આપણને ગલીપચી થાય છે. જો પીછામાં ગલીપચી કરવાનો ગુણ હોય તો એ તમે શરીરના ગમે તે ભાગે લગાડો તો ગલીપચી થાય, પણ એવું નથી. અમુક ભાગમાં થાય છે અને અમુક ભાગમાં નથી થતી. હવે આ કેટલે અંશે સાચું છે? રેનેસાંસનો સમય હતો ત્યારે પદાર્થને જોવાની પ્રાકૃતિક અને વૈજ્ઞાનિક એવી જુદી જુદી રીતનો ભેદ પડચો

ન હતો. એરિસ્ટોટલે ચાર તત્ત્વોની વાત કરેલીઃ પૃથ્વી, અગ્નિ, વાયુ અને જળ અને એ બધાં આપણે અનુભવીએ છીએ ત્યારે એને ગરમ, ઠંડા, ભીના અને સૂકા તરીકે ઓળખીએ છીએ. અને એ બધાં વિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ જગતને ઓળખવાનો પ્રયત્ન કર્યો તે પહેલાં આ ગુહ્ય પદાર્થના હતા એવું માનવામાં આવતું હતું. તો આપણે અહીં એની ટેકનિકલ વીગતોમાં ઊતરવા માગતા નથી. કવિતામાં, બાળકોની ભાષામાં અને સામાન્ય રીતે આપણા વહેવારમાં, વાતચીતમાં જડ વસ્તુ પર ચેતનનું આરોપણ કરવાની, સજીવારોપણ અલંકાર યોજવાની ટેવ આપણે જાણીએ છીએ. અમુક રંગ ઉષ્માભર્યો છે, અમુક રંગ ઉષ્માહીન અથવા સંગીતનો સૂર કેવો તો તીણો છે, ભૂમિદૃશ્યને ગમગીન તરીકે વર્ણવ્યું છે. હવે આમાં એવું જ થયું. ભૂમિદૃશ્ય તો બહાર છે, એના પર તમે વિષાદની લાગણીનું આરોપણ કર્યું ત્યારે ગેલિલિયોને જે સિદ્ધાંત છે તે આધુનિક ભૌતિક વિજ્ઞાનની કોણશિલા છે. અને એ એમ કહે છે કે એક પદાર્થને તમે જો એક વાર ગતિમાં મૂકો અને એ ગતિની આડે જો તમે કશો અંતરાય ન મૂકો તો એ હમેશાં ગતિમાં રહેશે. એ મૂળ ગતિની આડે અંતરાય મૂકનાર બીજો પદાર્થ આવે નહિ ત્યાં સુધી તે હમેશાં ગતિમાં રહેશે. હવે આ વાત ગ્રીક લોકોને કે મધ્યકાળના લોકોને સૂઝી નહોતી અને એ લોકો તો ઊલટું એમ માનતા હતા કે તમે ધક્કો મારો ત્યાં સુધી એની ગતિ રહે અને ધક્કો મારવાનું બંધ કરો ત્યારે એ અટકી જાય, હજી પણ આપણે એવું જ માનતા હોઈએ છીએ. એટલે અમુક પદાર્થના ગુણધર્મ એ પદાર્થ શા માટે વપરાય, એનું કાર્ય શું, દા. ત. ચાવીનું કામ તાળું ખોલવું – પછી આંકડો હોય તે પકડીને ખેંચે, લિયોનાર્દો દ વિન્ચીએ પણ કહેલું કે જેને બળ કહીએ છીએ તે શું છે? એ એક જાતના નિયંત્રણમાંથી જન્મે છે અને તમે એને મુક્ત કરો એટલે એનો અંત આવે.

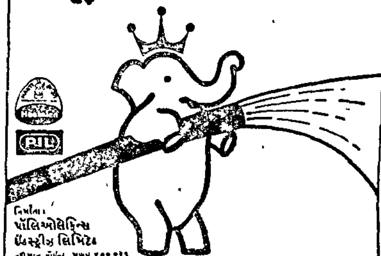
દેકાર્તમાં આ જાતના સજીવારોપણમાંથી મુક્ત કરીને જડ તત્ત્વને છૂટું પાડવાનો પ્રયત્ન થાય છે. મધ્યકાળની કળાનો પ્રભાવ ઓસરી ગયો ત્યારે મધ્યકાળની ફિલસૂફીએ એના જગત વિશેના વલણને ઘડવાનું ચાલુ રાખ્યું. જો મનુષ્યો પદાર્થને ભારે કે હલકા, ઠંડા કે ગરમ, ભીના કે સૂકા એ રીતે જોવાનું એકદમ બંધ કરી દે તો આપણે વારે વારે પોતાના અનુભવને આધારે દરેક પ્રસંગે ફરીફરી એ નક્કી કરી લેવાનું રહે. હવે અહીં જે ભેદ છે તે મન અને શરીર વચ્ચેનો નથી. દેકાર્ત તો ગણિતની મદદથી આ

સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને ગણિતનો પ્રભાવ એટલો બધો હતો કે ગણિત જે કહે છે તેમાં અચૂકપણું હોય છે, એટલે કે એને તમે ખોટું પુરવાર ન કરી શકો. એથી એણે ભેદને આ રીતે સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આ જાતની આપણી સમજ છે. જે પાંચ ઇન્દ્રિયોની આપણે વાત કરીએ છીએ, જેના વડે જે કાંઈ બાહ્ય દૃષ્ટિગોચર છે તેને ઉલ્લંઘીને જે કાંઈ છે તેને આપણે પામી શકીએ છીએ તેનું સ્થાન આ સમજ લે કારણ કે જે એક જણને ગરમ લાગે તે બીજાને કદાચ ના લાગે, એક રંગ એક માણસને ઉષ્માલયો લાગે તે બીજાને ન લાગે. ઇન્દ્રિયોના પર આધાર રાખીએ, ઇન્દ્રિયનિર્ભર રહીએ તો આપણા બધાના મત જુદા પડે; ઇન્દ્રિયોથી થતો વસ્તુબોધ આપણને જુદા પાડે પણ આપણે વસ્તુલક્ષી સમજ કેળવીએ તો તે આપણને એક મતના બનાવે. એટલે આપણે આ ઇન્દ્રિયોના પર આધાર રાખ્યા વિના પદાર્થોનો જે કાંઈ ગુણ હોય તે સમજવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. એ એવો ગુણ હોય કે ત્રિકોણ એટલે ત્રણ બાજુવાળો એ જેમ આપોઆપ પુરવાર થાય છે એવી રીતે પુરવાર કરવા માટે આપણે બીજા કશા પર આધાર રાખવો ન પડે. દેકાર્તે કહ્યું કે Extension એ આવો ગુણ છે. દા. ત. મીણ છે એને આપણે ઓગાળીએ, દબાવીએ, જુદા જુદા આકારો આપીએ પણ છતાં એ મીણમાં, મીણ તરીકે એ રહેશે ત્યાં સુધી એનામાં exenstionનો, વિસ્તરવાનો ગુણ રહેશે. તમે એને ખેંચો તો એ ખેંચાશે. ઓગાળો તો એ ઓગળીને વિસ્તરશે. આથી આપણે એમ માની શકીએ કે એનો રંગ અને બીજા એના જે ગુણો છે તે બધા એને એ રૂપે રહેતા નથી. એમાં ફેરફાર થાય, એટલે એ જે દેખાય છે તે જોનારને દેખાય છે. જ્યારે extensionનો ગુણ પદાર્થના પોતાનામાં છે. આમ ગુણના બે ભાગ પાડ્યા, આત્મલક્ષી અને .વસ્તુલક્ષી. અને આ વસ્તુલક્ષિતા જાણે વિજ્ઞાનનો વિષય છે એમ માનીને અને વિજ્ઞાને કરેલી શોધ, એનો પ્રભાવ અને એને કારણે ફિલસૂફી પણ થોડે ઘણે અંશે એના પ્રભાવ નીચે આવી. આથી ચિત્ત અને શરીરને જુદા પાડવાનું પરિણામ physical scienceના વિકાસમાં તો ઘણું આવ્યું અને એને ફરીથી જોડવાનું કામ ફિલસૂફીને માથે નાખી દેવામાં આવ્યું. ફિલસૂફી એ કામ બહુ સારી રીતે પાર પાડી શકી નહિ. ત્યારે આ સ્થિતિ આપણે દેકાર્ત સુધી આવીએ ત્યાં સુધી છે, પણ હવે લોકે પદાર્થની ગુણવત્તાના બીજા બે વિભાગ પાડયા; પ્રાથમિક અને દ્વૈતીયિક. પ્રાથમિક ગુણવત્તા પદાર્થની અંતર્ગત રહેલી હોય છે અને પદાર્થને

જોનારનું મત એના પર જે આરોપે છે તે દ્વૈતીયિક ગુણવત્તા. ઉપરાંત લૉક કશુંક તે જમાનામાં અતિપ્રાકૃતિક તત્ત્વની જે દખલગીરી હતી એને દેકાર્તના innate ideas થી એ દૂર કરે છે. આપણાં ચિત્તમાં પડતી છાપની જ એ વાત કરે છે. એણે આ જડ અને ચેતનના ભેદને, એ બેના વિચ્છેદને વધારે આત્યંતિક બનાવ્યો. અને એની એક પ્રતિક્રિયારૂપે એક બાજુ બર્કલીએ idealismનો વિકાસ કર્યો અને હ્યુમે સંશયવાદનો. બર્કલી ફિલસૂફીની મુખ્ય ધારાથી કંઈક વેગળા રહીને ચાલે છે. જે ધારા લૉકથી હ્યુમ અને હ્યુમથી કાન્ટ સુધી પહોંચે છે – પણ લૉકે જે સ્થિતિમા વિચારણાને મૂકીને છોડી દીધી એની કેટલીક વિલક્ષણ સંભવિતતાઓ તરફ એ આંગળી ચીંધે છે. પ્રાથમિક અને દ્વૈતીયિક બે ભેદ પાડવાનું કશું વાજબી કારણ બર્કલીને દેખાતું નથી. દેકાર્તે extension ની વાત કરી તો એના જવાબમાં બર્કલી તો એમ કહે છે કે extension ની તમારા મનને ખબર પડે છે તે શાના દ્વારા ? ચક્ષુરિન્દ્રિય દ્વારા અને સ્પર્શેન્દ્રિય દ્વારા. અને એ દ્વૈતીયિક લક્ષણોના જેવી જ છે, રંગ અને કઠણપણાના જેવી જ છે. તો મનથી નિરપેક્ષ રીતે આ extension ની વાસ્તવિકતા એ શંકાસ્પદ છે. એટલે આપણે તો એક જ વસ્તુ વિશે નિશ્ચિત હોઈ શકીએ, અને તે સંવેદન વિશે. એટલે કે આપણને થતા ઇન્દ્રિયાનુભવ વિશે. એની સામે એની સમાંતરે વસ્તુલક્ષી જગત છે. હ્યુમે જે જ્ઞાનના સિદ્ધાંત વિશે ચિંતન કર્યું અને એમાંથી જે સમસ્યાઓ ઊભી થઈ તેનો જવાબ વાળવામાં કાન્ટની ફિલસૂફીની રચના થઈ. આપણે અત્યાર સુધીમાં જે ફિલસૂફોના નામનિર્દેશ કર્યા એ બધા બાહ્ય જગતને એક સ્વયંપર્યાપ્ત અને રહસ્યમય ક્ષેત્ર તરીકે જોતા હતા; જેને વિજ્ઞાનસંમત સાધનો અને પદ્ધતિઓની મદદથી શોધવાનું કાર્ય આરંભાઈ ચૂક્યું હતું. આપણે એમ નથી માનવાનું કે બર્કલીનું જગત મનના પર નિર્ભર હોવાને કારણે લૉકના જગત જેટલું વિશ્વસનીય નહોતું. જ્યારે કોઈ માનવીનું મન એ જગતને જોતું ન હોય ત્યારે ઈશ્વર તો એને જોતા જ હોય છે, એથી એનું અસ્તિત્વ તો હતું જ, પણ બર્કલીએ પદાર્થ અને પદાર્થોની ભૌતિકતાને બહારથી મનની અંદર આરોપી દીધી હતી. હ્યુમે એમ સૂચવ્યું અને એક એવી સંભવિતતા તરફ નિર્દેશ કર્યો કે મન એની તપાસ કરતું હોય છે ત્યારે બહારના જગતના પદાર્થોમાં એવું શોધે, એવી વસ્તુઓ શોધે – દા. ત. કાર્યકારણનો નિયમ જેને આપણે તર્કસંગત કે તર્કસંમત ન બનાવી શકીએ. એક ઘટના બીજી ઘટનાનું કારણ હોય. પણ મનની અંદર કાર્યકારણભાવ નથી, આપણને જે

ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો થાય છે એ બધાની સહોપસ્થિતિ હોય છે, પણ એની વચ્ચે કાર્યકારણનો સંબંધ હોતો નથી. લોક એમ માનતો કે મનમાં જે કાંઈ છે તે બહારથી આવે છે. હ્યુમ કાર્યકારણ ભાવને નકારી કાઢવાનો પ્રયત્ન કરતો નથી, એને તર્કના દઢ પાયા પર સ્થાપી આપવાની એને ચિંતા હતી. પણ જેને આપણે કાર્યકારણભાવ કહીએ છીએ તે માત્ર બનાવોનું સાથે બનવાપણું જ થાય છે, એટલે સુધી એ જઈ શક્યો. આ પરિણામથી કાન્ટને સંતોષ થયો નહિ, 'ક્રિટીક ઓવ પ્યોર રીઝન'નો આખો હેતુ જ આ છે; કેવી રીતે પદાર્થો એ આપણી નરી વ્યક્તિગત અથવા આત્મલક્ષી વિભાવનાઓની સાથે મળતા આવે છે તે શોધી કાઢવું. 'દા. ત. ભૂમિતિ. એના વડે આપણે અંતર માપીએ છીએ અથવા તો મકાન બાંધતા હોઈએ ત્યારે એનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. ગણિતના આવા કેટલાક પ્રમેયો જે પ્રકૃતિ વિશેના આપણા જ્ઞાનને વિસ્તારે છે અને છતાં આપણા અનુભવના ઉપર તેની માંડણી થયેલી નથી તેને આપણે કેવી રીતે સમજાવી શકીશું ?

કાન્ટે એને synthetic a priori propositions કહીને ઓળખાવી દીધા અને એવા નિર્ણય પર આવ્યો કે એ જે વ્યવસ્થા રજૂ કરે છે તે મનની આરોપેલી છે અને જગતમાં રહેલી વ્યવસ્થા નથી. આમ કાર્યકારણ ભાવ એ મનનો એવો અંશ છે જેનું કાર્ય ઘટનાને કાર્યકારણના ક્રમમાં ગોઠવવાનું છે. કાન્ટ બર્કલીની જેમ બાહ્ય જગતને બિલકુલ દબાવી દેતો નથી કારણ કે એ phenomena છે અને મનની અંદર રહેલો અરાજકતાભર્યો આખો એનો સમૂહ છે, એનું વર્ગીકરણ કરીને, વિભાગીકરણ કરીને, આપણે સ્પષ્ટપણે સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. આમ છતા માણસનો બહારના જગતની વાસ્તવિકતા પરનો જે વિશ્વાસ હતો તેણે એને બહુ મોટો આઘાત આપ્યો. બર્કલી તો એમ માનતો હતો કે પદાર્થો એની ગુણવત્તા જાળવી રાખે છે, અને એક અર્થમાં એમની સ્વતન્ત્રતા પણ જાળવી રાખે છે. માત્ર એમને બહારના જગતમાંથી ખસેડીને મનની અંદર મૂક્યા હોય છે. આપણામાંના ઘણાને માટે એ સ્વીકારવું અઘરું છે કે ગમે તેટલી તર્કપૂત કે તર્કસંગત ફિલસૂફી–હોય જે બાહ્ય જગતની વાસ્તવિકતા તે જ એક માત્ર વાસ્તવિકતા છે જેને આપણે સાંભળીએ છીએ, જોઈએ છીએ, સ્પર્શીએ છીએ તેને જ જો એ નકારી કાઢતી હોય તો એને આપણે સ્વીકારવી શી રીતે ? વાલેરી પણ વ્યંગમાં કહે છે –આપણે જેને જાણીએ છીએ તેને ન જાણવાનો ડોળ ફિલસૂફી કરે છે. અને વિજ્ઞાન આપણે જે





CHAITRA-PIL-118 GJ

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૭ નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઑઇલ મિલ પાછળ, વડોદરા

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

માર્ચ ૧૯૮૨ વર્ષ : ૪ અંક : ૪૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ-૨૪ એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રો. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સદ્‌ભાવ પ્રકાશન નાગીનાપોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, લમ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

ડેવિડ ઇગ્નેટોવની ચાર રચનાઓ

અનુ. સુરેશ જોષી

૧ સમસ્યા

એને ખાલી રસ્તા પર શરીરની જેમ પડેલું જોયું; આજુબાજુમાં કોઈ ઘર નજરે પડતાં નહોતાં અને એ શરીર તો પગભર ઊભું થયું ને લથડતું દૂર ચાલી ગયું - રસ્તો જ્યાં લઈ જાય ત્યાં. કવિતા જક્કી બનીને એનો પાછળ પડી, એને પ્રશ્નો પૂછતી ગઈ, એને કશુંક બોલવાનો આગ્રહ કરતી રહી, કવિતા કાગળની ચગરખીની જેમ એ શરીરના માથાની આજુબાજુ ચકાકારે ફરતી રહી, એણે દાંત ભર્યા ને કવિતાને કરડી; એણે ધૂરકિયાં કર્યાં, એણે રોષનો ફુંફાડો માર્યો, એને ઠપકો આપ્યો પણ એ રસ્તે આગળ ને આગળ ચાલ્યા કર્યું, મનમાં ને મનમાં આપઘાતના વિચાર કર્યા અને ઠાલી પ્રાર્થના ગણગણ્યા કરી.

૧ એતદ્ માર્ચ ૮૨

૨ સિનારિયેા

એક વૃદ્ધને ભાન થાય છે કે એનું શરીર જુવાનીના દિવસેા તરફ પાછું વળી રહ્યાનાં ચિહ્નેા વરતાવા લાગ્યાં છે, લબડી પડેલી એની સાથળની આજુબાજુની ત્વચામાં કરચલી અને ચરબી હતાં ત્યા તાજગી અને સ્નિગ્ધતા દેખાય છે. એણે એ પણ નેાંધ્યું કે એના ધેાળા વાળમાં મૂળના કાળા વાળની છાંટ અહીંતહીં દેખાવા લાગી છે. કેટલાક અઠવાડિયાં વીતી ગયાં પછી એક સવારે એણે દાઢી કરવા આયનામાં જોયું તેા એને લાગ્યું કે દાઢી પરની લબડેલી ચામડીની રેખાએા જતી રહી છે અને પેાતે એના વીસી દરમ્યાનના ચહેરાની તાજુબ કરી દે એવી છબી જોઈ રહ્યો છે. એથી એ ભય પામે છે ને ઉત્તેજિત પણ થઈ જાય છે અને એ પેાતાની પત્નીને બતાવવા દેાડી જાય છે. એની પત્ની એના તરફ જુએ છે ને રડવા માંડે છે. હવે એ પેાતાના નિશ્ચિત મરણને અનુભવે છે. એ હજી નાનેા ને નાનેા થતેા જાય છે અને એ વયની નિષ્ઠુરતા એનામાં આવે છે. એ એની પત્નીને છેાડી દે છે અને એક જુવાન સ્ત્રી સાથે રહેવા માંડે છે. જિન્દગી ફરીથી મેાજીલી બની જાય છે અને એ હજી નાનેા થતેા જાય છે, અને એની નવી પત્ની એની હાંસી ઉડાવે છે. હવે તેા એ સેાળ વરસનેા થઈ ગયેા છે. એનાં શરીર અને મન ઉત્તેજનાભરી વિશૃંખલ દશાને પામે છે. એ હજી નાનેા થાય છે અને કાલું કાલું બેાલનાર બાળક થઈ જાય છે, પછી ધાવણું બાળક બને છે ને પછી તરત જન્મીને રડતું બાળક થઈ જાય છે. પછી ગર્ભની અવસ્થાને પામે છે. એ પેાતાનું અને પેાતાની આજુબાજુનું બધું ભાન ભૂલી જાય છે. પછી અણ્ડની સ્થિતિને પામે છે. પછી વાસ્તવિક રીતે એનું અસ્તિત્વ નથી એમ કહીએ તેા ય ચાલે, પણ જ્યારે ફરીથી એને પેાતાનું ભાન થાય છે ત્યારે એ બબ્બડતી ઉભરાતી ફાટમાંથી ચીપિયાની મદદથી બહાર આવી રહ્યો છે. એનું થડકતું માથું એ ચીપિયાથી પકડાયું હેાય છે.

-

મેં મને લોખંડના પાંજરામાં પૂર્યો અને જાણી કરીને એની ચાવી ફગાવી દીધી જેથી ફસાઈ ગયાનો અનુભવ થાય અને હવે મને સમજાય છે કે હું સાચે જ ફસાઈ ગયો છું અને બહાર નીકળી શકું એમ નથી. હું ચાવી શોધવા પ્રયત્ન કરું છું પણ એ મારી પકડની ને નજરની બહાર છે. કોઈક ત્યાં આવે છે ને વિચારે છે કે આવી પુરાઈ જઈને જીવવાની જિન્દગી જ મને ગમે છે કારણ કે મારી પાસે ચાવી નથી ને હું ચુપચાપ પાંજરામાં છેક સવારથી ઊભો છું, બપોર વીતી ગઈ છે ને રાત પણ વીતી ગઈ છે. એટલે મને એને ઘરેથી કશાક કામે જતાં ને આવતાં જોયો છે; હવે એને કશું કુતૂહલ થતું નથી. હું અનિચ્છાએ પુરાઈ ગયો છું એવું એને ભાન થશે એવો મને ડર છે. છૂટવા માટે હું એની કે પછી જે કોઈ બીજો આવી ચઢે તેની દયા પર આધાર રાખી શકું નહિ કારણ કે મેં આ જાતે વહોરી લીધું છે એમ જ એમને લાગશે. એમાથી એઓ એવું તારણ પણ કાઢશે કે મારા પર કોઈ હુમલો કરે એવું હું ઇચ્છું છું.

ભલે, હું જાતે પુરાઈ રહેવાની સ્થિતિ બને તેટલી સારી રીતે ગૌરવ-પૂર્વક અને હસતાં હસતાં જીવી કાઢીશ. જે કોઈ આવશે ને મને જોશે તેના પર આથી એવી છાપ પડશે કે હું આ પાઠ પૂરેપૂરા આનન્દથી ભજવી રહ્યો છું ને એમ કરવાનું મેં સ્વેચ્છાએ સ્વીકાર્યું છે. અરે હું મારી પ્રત્યે આદરની લાગણી થાય એવી પણ આશા રાખું, એ લોકો વાહવાહ કહીને તાળી પાડે, મારી મુલાકાત લે ને છાપાંવાળા એ વાતને ચમકાવે. મારે સ્વેચ્છાએ પુરાઈ જવાની વાત સ્વીકારવી પડશે. મારા શ્રોતાઓને તથા સાક્ષીઓને એથી જે આશ્ચર્ય થશે તે મને થતી ગુપ્ત વેદનામાં આશ્વાસનરૂપ નીવડશે. હા, આ વિરોધાભાસમાં મને સુખ મળી રહેશે અને આશ્વસ્ત થવા માટે એ સુખને હું જાળવી રાખીશ. જે લોકો મારા પર પથ્થર ફેંકવા કે મને ચીઢવવા માટે જ આવવાના હોય તેને હું ચેતવી રાખું છું કારણ કે જેમને મારી પ્રત્યે અહોભાવ છે અને જેઓ મને અનુસરવા માગે છે તેઓ એક સન્તપુરુષના પર હુમલો કરનારાનાં ચીંથરાં ઉડાવી દેશે.

૩ એતદ્ માર્ચ ૮૨

હું તમારા કાર્યને સ્વતન્ત્રતાને નકારનારું સમજું છું.
અને હું તમને યદચ્છાચારી લેખું છું.
આપણે કોઈ સમાન ભૂમિકા પર મળી શકીએ ખરા ?
હા, અહીં, સંજોગવશાત આ વિમાનમાં.
એનો અર્થ શો ?
એ તો કહેવું મુસ્કેલ છે. સંજોગોને બુદ્ધિપૂર્વક સમજાવી દઈ શકાય નહિ.
પણ એને વિશે અટકળ કરી શકાય.
તો હું એવી અટકળ કરું કે તમે સંજોગવશાત્ હું લંડનમાં હતો ત્યારે જ લંડનમાં હતા અને આપણો કાર્યક્રમ પણ સંજોગવશાત્ સરખો જ હતો.
તો પછી મારે કશું કહેવાનું રહેતું જ નથી.
સાચું.
અને તમારી સાથે વાતચીતનો વિષય ખોળવાને બદલે હું છાપું જોઉં તે જ ઠીક.
એ પણ રાખેતા મુજબ જ.
હુ તમને છાપું આપું, મારી પાસે બે છે.
ના, મારી પાસે ચોપડી છે.
(સ્ડુઅર્ડેસની જાહેરાત) સજ્જનો અને સન્નારીઓ. આપણે પાછા વળીને નીચે ઊતરવાની તૈયારીમાં છીએ. નીચે ઊતરવાના પૈડાં કામ કરતાં નથી.
આપણે તાકીદનું ઉતરાણ કરવું પડશે.
તો એનો અર્થ એ કે આપણે પૈડાં વગર સીધું જમીન પર ઉતરાણ કરવુ પડશે ?
હા.
તો કદાચ આગ પણ લાગે કે વિમાનની આગલી અણી જમીનમાં ખૂંપી પણ જાય.
એમ પણ બને.
તો જુઓ, આપણી વિચિત્ર નિયતિએ આ ઉડ્ડયન દરમ્યાન આપણને

ભેગા કર્યા છે. કદાચ એનો અંત આપણા મરણથી ય આવે. આપણી પેઢીના આપણે બે છેલ્લા કવિઓ. હજુ ય તમને લાગે છે કે આપણું આમ વિમાનમાં મળવું એની પાંછળ કશો સંકેત રહ્યો નથી ?

મને તો એટલી જ ખબર છે કે મને ભય લાગે છે, ને મારે મરવું નથી.

તમારા શ્વાસ ભારે થઈ ગયા લાગે છે, તમે હાંફતા હો એવું જ લાગે છે.

હું મારી નવી પત્ની અને નાના બાળકને મૂકીને આવ્યો છું. આ નવા લગ્નથી મને સુખ થતું હતું, હું નિરાંત અનુભવતો હતો. કેટલાં ય પુસ્તકો લખવાની મારી યોજના હતી. એમાં મારો ભાવ બદલાયો હોત, મારો દૃષ્ટિકોણ પણ જુદો જ હતો.

હવે તો એમાંનું કશું પૂરું કરવાનો કદાચ તમને સમય જ નહિ મળે. એવું તમે એકદમ કેમ કહી દઈ શકો છો ?

મારે જે કાંઈ વિશે લખવાની ઇચ્છા હતી તે બધું હું લખી ચૂકયો છું એવું મને તો લાગે છે. આ ક્ષણ પછીની ક્ષણે નહિ જીવવાનું હોય તો તેનો મને રંજ નથી. મારી એક વાર્તામાં મેં આવા જ અન્તની આગાહી કરી છે. એથી જાણે એમ લાગે છે કે એ વાર્તા હું જાણે અત્યારે જ લખી રહ્યો છું અને એનો અંત વિમાનના તૂટી પડવાથી આવે છે, એ મારો જીવનદીપ બુઝાવી નાખે છે અને એ રીતે મારી લેખક તરીકેની કારકિર્દીનો અંત આવે છે.

મને ખરેખર તો તમારી કૃતિઓ માટે કદી ય આદર થયો નથી. મેં તમારી કૃતિઓને કંઈક રમૂજથી જોયા કરી છે. એક શિખાઉ બીજા શિખાઉને ઊંચે ચઢાવતો હોય એવું મને લાગ્યું છે. પણ તમે હમણાં જે વાર્તાનો ઉલ્લેખ કર્યો તે મને ખરેખર વિચારપ્રેરક લાગી છે... ... મારા ભયને હું ટાળી શકતો નથી. હું થરથર ધ્રૂજું છું. મારી મરવાની તૈયારી નથી.

હું તો તૈયાર છું, જો કે મારું પેટ બેસી જતું હોય એવું મને લાગે છે ને મારું મન ભયથી છવાઈ ગયેલું અનુભવું છું. હું મારી જાતને કહું છું : 'ચાલો, બધું પૂરું થયું'. જગતના પર છાપ પડે એવું ઘણું ઘણું હું પાછળ મૂકી જાઉં છું અને જગતને વિટંબણામાં મદદ કરે એવું પણ એમાં છે.

તમે તો મોટા ફિલસૂફ લાગો છો, ખરું ને ? તમારાં લખાણ પરથી તો મેં કદી એવું ધાર્યું જ ન હોત.

ને છતાં મેં તો તમને હમેશાં ભારે વિચારશીલ લેખક ગણ્યા છે. તમે તમારી આત્મચેતનામાં ઊંડે ગરકાવ થઈને રહેા છેા. તમારા સમકાલીન જમાનાને પણ તમે તાગ્યો હેાય એવું લાગે છે. એ બધાંમાં જીવતાં જીવતાં તમે તમારી કશીક આગવી ફિલસૂફી સુધી પહોંચવા મથી રહ્યા હેા એવી છાપ પડે છે. એને આધાર આપવા માટે તમારી પાસે વિદ્વત્તા પણ છે.

પણ હું તેા હમણાં એથી કાંઈક જુદું જ તમારી આગળ પુરવાર કરી રહ્યો છુ.

હા.

એ માટે મારે તમારી ક્ષમા યાચવી જોઈએ.

એ હું સમજી શકું છું. તમારી સાથે આ વાર્તાલાપ કરી રહ્યો છું તેથી જ ભયથી જે ચીસ પાડી ઊઠચો હેાત તેને હું રેાકી શકચો છું. આમ વાતચીત કરતાં કરતાં જ મરી જવાય તેા એ સર્વથા ઉચિત અને મધુરું બની રહે.

હા, પણ મને મરવાની રજમાત્ર ઇચ્છા નથી; આ ઘડીએ તેા નહિ જ. આપણે કેટલી મિનિટમાં ઉતરાણ કરીશું? આપણે કેટલી મિનિટ પછી ઊતરવાનું શરૂ કરીશું, હેાસ્ટેસ?

પાંચ.

બચવાની કેાઈ શકયતા ખરી?

સારી એવી શકયતા છે.

તમને ગભરાટ થાય છે?

હા.

અમારી જેમ તમને પણ ભય લાગે છે?

હા.

પણ તમારેા તમારી જાત પર અદ્દભુત કાબૂ છે.

કેાઈ સાથે વાતમાં રેાકાયેલા રહીએ તે સારું. એ કદાચ આપણા છેલ્લા શબ્દેા હેાય. આવે વખતે વાતેા કર્યે જઈએ તે સારું.

મને હેમ્લેાક પીતાં વાતેા કરતેા સેાક્રેટિસ યાદ આવે છે.

પણ આપણે કાંઈ મરવાનું મંજૂર રાખ્યું નથી.

આ વિમાનમાં બેઠા એથી એક રીતે તેા એ મંજૂર રાખ્યું જ ગણાય. હજુ તમે એ સંજોગેાવાળી વાત પકડી રાખી છે?

માત્ર સંજોગોએ જ આપણને સાથે મરવા માટે ભેગા કર્યા છે?

હવે મને કશું સમજાતું નથી, કશું જ સમજાતું નથી. આપણે મરી જ જવાના છીએ એની મને ખાતરી નથી.

અને ઈશ્વરને પ્રાર્થના કરો કે આપણે ન મરીએ, પણ નર્યા અકસ્માતથી કશાક વિશેષે આપણને એકબીજા જોડે વાર્તાલાપ કરવાને નિકટ આણ્યા છે. આટલાં બધાં વર્ષો સુધી તમે અને હું એકબીજાને ટાળતા રહ્યા અને મળ્યા ત્યારે ય લગભગ મૂગા જ હતા.

મરણની નિકટતાએ આપણને વાતો કરતા કર્યા, ભલેને એણે આપણી વચ્ચે કશી સમાન ભૂમિકા રચી નહિ આપી હોય.

મરણ પોતે જ એ સમાન ભૂમિકા છે-દરેકને માટે એવું જ હોય છે ને! અરે મારી પત્ની અને મારું નવું સન્તાન, મારી વ્હાલસોયી પત્ની, મારું આનન્દભર્યું જીવન, એનું એક નારીએ કરેલું નવું સંસ્કરણ, પ્રેમની સ્નિગ્ધ દૃષ્ટિથી જીવન ફરીથી સજીવન થઈ ઊઠે, પ્રબુદ્ધ બને એવી મારી શ્રદ્ધા! એ કાંઈ ભ્રાન્તિ નહોતી. આપણે જીવતા હોઈએ ત્યાં સુધી એ સાચું જ હોય છે.

હવે આપણે જીવવાના નથી.

હું તો છેક જ આશા છોડી દેવાનો નથી.

આપણે મરવું જ પડશે.

હું તો આશા છોડી દેતો નથી.

મેં તો છોડી જ દીધી છે. મારું આખું જીવન જાણે આ દિશા તરફ જ જઈ રહ્યું હતું. હું એની જોડે ઝૂઝવા માટે નવેસરથી પરણ્યો. હું જાણે મારી નિયતિથી છટકવાને પલાયન કરી રહ્યો હતો, પણ હવે એણે મને પકડી પાડ્યો છે. કોઈ પોતાની નિયતિથી છટકી શકે નહિ.

તમે આ પહેલાં આવું નહોતા કહેતા.

શું? તમે શું કહેવા માગો છો?

સંજોગો એટલે સંજોગો, એને સાચી રીતે આકસ્મિકતા કહી શકાય.

મેં એવું કહ્યું અને મને જ ખબર નહોતી કે હું શું કહી રહ્યો છું.

મને ઉદ્વિગ્ન અને વિક્ષુબ્ધ કરવા માટે જ તમે એવું કહ્યું હતું?

૭ એતદ્ માર્ચ ૮૨

તમારી ને મારી વચ્ચેની દીવાલ જળવાઈ રહે એટલા માટે મેં એવું કહ્યું હતું.

અને એ દીવાલ તો ઊભી જ છે.

આપણે બન્ને મરવાની અણી પર છીએ ત્યારે ય !

આપણે વચ્ચે દીવાલ રાખીને વાત કરી રહ્યા છીએ.

કશી વાતો જ ન કરીએ એના કરતાં તો એ ઘણું સારું.

તમારો બોલવાનો રણકો બદલાયો તે મને ગમ્યું.

(સ્ટુઅર્ડેસનો બોલવાનો અવાજ ફરીથી સંભળાય છે) આકસ્મિક ઉતરાણ માટે તૈયાર રહો. તમારું માથું નીચે નમાવીને બે ઘૂંટણ વચ્ચે દબાવી દો.

તમારા હાથ માથાને વીંટાળી દો.

માથુ નીચું રાખીને કૂતરાની જેમ હજી ય આપણે વાતો કરીશું ?

હા, બોલોને આપણા. મોઢામાં શબ્દો હોય અને આપણે મરીએ તે મજાનું લાગશે. એ કૂતરાને મોતે મર્યા એવુ નહિ લાગે.

મારા લખાણમાં હું યદૃચ્છાચારી લાગું પણ જીવનમાં હું નિયતિની વિભાવનાનો બચાવ કરતો હોઉં અને તમે સ્વતન્ત્રતાને નકારી કાઢતા છતાં આ સંજોગોના બન્ધનમાથી છૂટવાની પ્રાર્થના કરતા હો એવુ નથી લાગતુ ?

તમારી સાથે વાત કરતા હું એ જ વિચારી રહ્યો હતો.

તો આ બધાનો અર્થ શો ?

આપણામાં ધાર્યું હતું તેના કરતાં વધારે સામ્ય છે.

આપણે એકબીજાની અવેજીમાં ચાલી શકીએ એવા છીએ.

પણ હવે આપણે મરવાના છીએ એટલે આપણા બન્નેના અંશો ભુંસાઈ જશે. જીવનારા એ વિશે લમણાઝીક કર્યા કરશે.

હા, આખરે મરણમાં આપણે એક થયા.

મારી નવી પત્ની અને સન્તાન સાથે નહિ, પણ મારા જીવનના વિરોધી સાથે.

માણસોમાં આવી એકતા સ્થાપનાર મરણનું સ્વાગત.

૮ એતદ્ માર્ચ ૮૨

ચાર કાવ્યો	ઉન્ગારેત્તિ–અનુ. સુરેશ જોષી	૬, એપ્રિલ–૭૮
—	બોદલેર ,,	,,
મનુ, મનુ અને હ્રસ્વ હું	હરીશ મીનાશ્રુ	,,
૭ કવિતા	યાનિસ રિત્સો-અનુ. નીતિન મહેતા	૭, મે–૭૮
થાક	સુરેશ જોષી	૯, જુલાઈ–૭૮
પાંચ કાવ્યો	અનુ. સુરેશ જોષી	,,
આઠ પતંગિયા	કમલ વોરા	૧૨, ઓક્ટોબર, ૭૮
ઉજ્જમ ચમારણ	ઈન્દુ ગોસ્વામી	૧૪, ડિસેમ્બર, ૭૮
ત્રણ કાવ્યો	વાસ્કો પોપા અનુ. હર્ષદ ત્રિવેદી	૧૫, જાન્યુઆરી, ૭૯
કોઈક વાર	સુરેશ જોષી	૧૬, ફેબ્રુઆરી, ૭૯
કેટલાંક કાવ્યો	વ્લાદિમીરહોલાન્ અનુ. સુરેશ જોષી	૧૭, માર્ચ, ૭૯
કાંકરો	ઝેડ. હર્બર્ટ–અનુ. હર્ષદ ત્રિવેદી	,,
માટી	એગ્નિસ સોટિરાકાપૌલો-સ્કિના	૧૮, એપ્રિલ, ૭૯
પદાર્થનો અભ્યાસ	ઝેડ. હર્બર્ટ–અનુ. સુરેશ જોષી	,,
એક કાવ્ય	ઈન્દુ ગોસ્વામી	૧૯, મે, ૭૯
ધુમ્મસિયા શેરી	આન્દ્રેઈ વોઝનેસેન્સ્કી અનુ. સુરેશ જોષી	,,
દરેક રેલવે સ્ટેશને	એટજેની વિનોકુરોવ અનુ. સુરેશ જોષી	,,
ભૌમિતિકા	ભીખુ કપોડિયા	૨૨, ઓગસ્ટ, ૭૯
મૃત્યુ–વિગીત	હરીશ મીનાશ્રુ	,,
રોંઢે તો	પ્રાણજીવન મહેતા	,,
રાત્રિ	જયદેવ શુકલ	,,
ત્રણ કાવ્ય	ભરત નાયક	,,
૭ પૈકી કોઈ પણ બે	ચન્દ્રકાન્ત શાહ	,,

એક દન્તકથા	રિલ્કે	
	અનુ. સુરેશ જોષી	૨૪, ઑક્ટોબર, ૭૯
મિત્ર કૉલિબને ફાંસી	ડૉનાલ્ડ બાર્થેલમ	
	અનુ. સુમન શાહ	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
અગ્રતિગમન	સુરેશ જોષી	૨૯, માર્ચ, ૮૦
પેટ	ભૂપેશ અધ્વર્યુ	૩૨, જૂન, ૮૦
મંગળવારની બપોરે	ગાર્શિયા માર્કવેઝ	
	અનુ. નિયતિ દેરાસરી	૩૩, જુલાઈ, ૮૦
નાટક		
બસ્ટર કીટર ફરવા	લોર્કા :	
નીકળે છે ત્યારે	અનુ. હેમન્ત ધોરડા	૨, ડિસેમ્બર ૭૮
લોકનેતા	યુજિન આયોનેસ્કો	
	અનુ. જયંત પારેખ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૯
હત્યારા	હેમિંગ્વે–	
	રૂપાંતર–જયંત પારેખ	૧૨, ઑક્ટોબર ૭૯
નિબન્ધ		
ઘેર જતાં	ગુલામ મોહમ્મદ શેખ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૮
નોંધપોથીનું એક પાનું	ચેઝારે પાવેઝે	૫, માર્ચ, ૭૮
ત્રણ ગદ્યખંડ	ફ્રાન્ઝ કાફ્કા	
	અનુ. સુરેશ જોષી	૧૦ ઑગસ્ટ, ૭૮
ફ્યુનરલ ટ્રેન	,ગ્રેસ - અનુ. જયા મહેતા	૧૩, નવેમ્બર, ૭૮
એક પત્ર	ફ્રાન્ઝ કાફ્કા-અનુ. શિરીષ પંચાલ	,,
કાલડાનાં સંસ્મરણો	,,	૧૫, જાન્યુઆરી, ૭૯
૭ ગદ્યખંડ	ફ્રાન્ઝ કાફ્કા–	૨૦, જૂન, ૭૯
વાસ્નાયા પોલિયાનાની	માર્ટિન ગ્રીન	
મુલાકાત	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૨૧, જુલાઈ, ૭૯
ભિક્ષા	દુર્ગા ભાગવત અનુ. જયા મહેતા	૨૫, નવેમ્બર ૭૯

રાજ્યસત્તાને પડકાર	લુડવિક વાચુલિક અનુ. શિરીષ પંચાલ	,,
ઉમરા	ભરત નાયક	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
મજ્ઝગામે	,,	૩૨, જુન, ૮૦
બે પત્ર	આદા અહેારાની અનુ. શિરીષ પંચાલ	૩૮, નવેમ્બર, ૮૦
સિલ્વિયા પ્લાથના બે પત્ર	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૪૧, ઑગસ્ટ, ૮૧

મુલાકાત

વિવાન સુન્દરમ્ સાથે એક મુલાકાત	હર્ષ પ્રભુ	૬, એપ્રિલ, ૭૮
સુરેશ જોષી સાથે એક મુલાકાત	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૩૧, મે, ૮૦
ઝર્યાં પેાલ સાર્ત્ર સાથે એક મુલાકાત	મિશેલ કોન્તા અનુ. બિપીન પટેલ ડંકેશ ઓઝા	,,

લેખ

મારે જાણવું છે શા માટે એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૧, નવેમ્બર, ૭૭
નવ્યવિવેચનની ભૂમિકા	પ્રમેાદકુમાર પટેલ	,,
પૂર્વધારણાઓ અને પદ્ધતિઓ	રસિક શાહ	૨, ડિસેમ્બર, ૭૭
અર્વાચીન ગુ. સા. નાં બદલાતાં શૈલી સ્વરૂપેા	સુરેશ જોષી	,,
ખિસકોલીઓ અને ખિસકોલીઓ એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૮
અભિનવ કાવ્યપેાથી	માર્ક સ્ટ્રાન્ડ અનુ. અરુણ અડાલજા	,,

રાજ્યસત્તાને પડકાર	લુડવિક વાચુલિક અનુ. શિરીષ પંચાલ	,,
ઉમરા	ભરત નાયક	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
મજગામ	,,	૩૨, જુન, ૮૦
બે પત્ર	આદા અહેરાની અનુ. શિરીષ પંચાલ	૩૮, નવેમ્બર, ૮૦
સિલ્વિયા પ્લાથના બે પત્ર	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૪૧, ઑગસ્ટ, ૮૧

મુલાકાત

વિવાન સુન્દરમ્ સાથે એક મુલાકાત	હર્ષ પ્રભુ	૬, એપ્રિલ, ૭૮
સુરેશ જોષી સાથે એક મુલાકાત	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૩૧, મે, ૮૦
ઝયાં પોલ સાર્ત્ર સાથે એક મુલાકાત	મિશેલ કૉન્તા અનુ. બિપીન પટેલ ડંકેશ ઓઝા	,,

લેખ

મારે જાણવું છે શા માટે એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૧, નવેમ્બર, ૭૭
નવ્યવિવેચનની ભૂમિકા	પ્રમોદકુમાર પટેલ	,,
પૂર્વધારણાઓ અને પદ્ધતિઓ	રસિક શાહ	૨, ડિસેમ્બર, ૭૭
અર્વાચીન ગુ. સા. નાં બદલાતાં શૈલી સ્વરૂપો	સુરેશ જોષી	,,
ખિસકોલીઓ અને ખિસકોલીઓ એક પરિચય	શિરીષ પંચાલ	૩, જાન્યુઆરી, ૭૮
અભિનવ કાવ્યપોથી	માર્ક સ્ટ્રાન્ડ અનુ. અરુણ અડાલજા	,,

ભારતીય રસવિચાર	રાન્યેરો નોલી	
	અનુ. નગીનદાસ પારેખ	૪, ફેબ્રુઆરી, ૭૮
ન્હાનાલાલની કાવ્યભાષા વિશે થોડુંક	અનુ. સુમન શાહ	૫, માર્ચ, ૭૮
ઓક્તાવિયો પાસની કાવ્યવિભાવના	સુરેશ જોષી	,,
સર્જકતાને પોષક પ્રવૃત્તિઓ	સુમન શાહ	૬, એપ્રિલ, ૭૮
દ્વિવિધ સ્તરની સંકુલતા	ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાલા	,,
'રાઈનોસરોસ'–એક સમર્થ રૂપક	ગિરીષ પંચાલ	૭, મે ૭૮
સંકેતવિજ્ઞાન	સુરેશ જોષી	,,
ભારતીય ફોટોગ્રાફી	ચિન્મય	,,
કાફકા અને એના પુરોગામીઓ	ગેાર્હે બોર્હેસ અનુ. સુરેશ જોષી	,,
સંકેતવિજ્ઞાનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા	સુરેશ જોષી	
ઝર્યાં જેનેની સૃષ્ટિમાં	રિચાર્ડ કોસ્ટેનાલેટ્ઝ અનુ. શિરીષ પંચાલ	
શૂન્ય અને ઍબ્સર્ડ વિશે થોડુંક	સુરેશ જોષી	૯, જુલાઈ, ૭૮
યુરોપીય નવલકથા–સિદ્ધાંતનાં આધુનિક વલણો	જ્હોન હાલ્પરિન	
	અનુ. સનત ભટ્ટ	૧૦, ઑગસ્ટ, ૭૮
ઇઝાક સિંગર	સુરેશ જોષી	૧૧, સપ્ટેમ્બર, ૭૮
સંસ્કૃત એકઅંકી અને અર્વાચીન એકાંકી	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૨, ઑક્ટોબર, ૭૮
અન્યત્ર	સુરેશ જોષી	,,
,,	,,	૧૩, નવેમ્બર, ૭૮

ભાષા અને ફિલસૂફી (માઈકલ ડુફ્રેઇનની દૃષ્ટિએ)	સુરેશ જોષી	૨૬, ડિસેમ્બર, ૭૯
આધુનિક માનવીય સન્દર્ભ અને હન્ના આરેન્ડટ	શિરીષ પંચાલ	,,
નવલકથાનો નાભિશ્વાસ (ઈ. એમ. સિઓરાનની દૃષ્ટિએ)	ભારતી દલાલ	૨૭, જાન્યુઆરી, ૮૦
આધુનિક કલા વિશે	હર્બર્ટ રીડ અનુ. સુરેશ જોષી.	૨૮, ફેબ્રુઆરી, ૮૦
તુલનાત્મક સાહિત્ય રેને વેલેકની દૃષ્ટિએ	સુભાષ દવે	,,
ભાષા અને ફિલસૂફી માઈકલ ડુફ્રેઇનની દૃષ્ટિએ	સુરેશ જોષી	૨૯, માર્ચ, ૮૦
ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્ય વિવેચન	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૩૦, એપ્રિલ, ૮૦
સાહિત્યની પક્ષિલ સાધના	શિરીષ પંચાલ	૩૨, જુન, ૮૦
સ્ટાઈનર, ભાષાવિજ્ઞાન અને ભાષાંતર	ભારતી મોદી	,,
કથામૂલો, કથા ઘટકો વડે 'સરસ્વતીચન્દ્ર'માં mythનું પ્રયોજન	જયંત વ્યાસ	૩૩, જુલાઈ, ૮૦
સાર્ત્રનો સાહિત્ય વિચાર	સુમન શાહ	૩૪ થી ૩૬, જુલાઈ ૮૦
ટૂંકી વાર્તા ફરી જૂનવાણી બનતી જાય છે?	નટવરસિંહ પરમાર	૩૭, નવેમ્બર, ૮૦
ડુવિડ્ લોજ અને સહિત્યની વ્યાખ્યા	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૩૮, નવેમ્બર, ૮૦
સાહિત્ય એક પડકાર તરીકે	થિયોડોર વેઈસન બોર્ન શિરીષ પંચાલ	૩૮, ,,
છેલ્લા દાયકાનું વિવેચન	શિરીષ પંચાલ	૩૯, જૂન, ૮૧

૨૪ એતદ્ માર્ચ ૮૨

ઈવ બોનફ્વાં–એક પરિચય

શિરીષ પંચાલ

૧૯૨૩માં જન્મેલા ઈવ બોનફ્વાં ગણિત અને ફિલસૂફીના વિષય સાથે સ્નાતક થયા હતા. તેમનો પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ 'Du mouvement et de l'immobilite' de Douve' ઈ. સ. ૧૯૫૩માં પ્રગટ થયો હતો, ત્યાર પછી તો બીજા છ કાવ્યસંગ્રહો પ્રગટ થઈ ગયા છે, છેલ્લો સંગ્રહ ૧૯૭૮માં પ્રગટ થયો હતો. અંગ્રેજીમાં ઍન્થોની રુડોલ્ફે 'Selected Poems' (જોનેથન કેપ, ૧૯૬૮) નામે સંપાદન બહાર પાડ્યું, તેમાં માત્ર ત્રણ જ સંગ્રહોમાંથી કાવ્યો પસંદ કરવામાં આવ્યા હતા. 'Modern European Poetry' (સં. Kinnel & Mathews) અને 'Contemporary French Poetry (સં. Aspel & Justice)માં પણ આ કવિનાં કાવ્યો જોવા મળશે. ફ્રેન્ચ ભાષામાં તેમણે કરેલા શેઈક્સ્પિયરના અનુવાદ જાણીતા છે. તેમણે કાવ્યો રચવાની શરૂઆત તો બાળપણથી જ કરી હતી પણ ૧૯૪૧ પછી બ્રેતાં જેવા સુરરિયલ કવિઓના વાચન પછી કવિતાની સાચી દિશા મળે છે. આ જ ગાળામાં બે ત્રણ મિત્રો સાથે 'La Revolution la Nuit' નામનું સામયિક શરૂ કર્યું, પાછળથી જો કે સુરરિયલ કવિતા સાથે સમ્બન્ધ તોડી નાખ્યો. પ્રખ્યાત ફિલસૂફ બાશેલારના હાથ નીચે ૧૯૫૦ની આસપાસ કામ કર્યું. ૧૯૪૯–૫૫ના ગાળામાં તેમણે ખેડેલો યુરોપનો પ્રવાસ ત્યાંની કળામાં વિશેષ રુચિ જગવે છે. પ્રથમ કાવ્ય સંગ્રહના પ્રકાશનથી જ તે જાણીતા થઈ જાય છે અને ૧૯૫૯માં તો 'L' Express' સામયિક તેમને ઈનામ આપે છે. તેમણે ઈ. સ. ૧૯૬૩માં જહોન હોપકિન્સ પ્રેસમાં ટર્નબુલ વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં. ઈ. સ. ૧૯૬૬માં L'Arc નામના સામયિકે અને ઈ. સ. ૧૯૭૯માં ' word Literature ' નામના સામયિકે

તેમના પર વિરોધાકો ળકાર પાડયા.

આ કવિ તરફ સાર્ત્રનુ ધ્યાન ખેચાયા પછી વધુ જાણીતા થયા હતા. સુરૂરિયલ કવિતા સાથેનો સબધ ત્યજી દીધા પછી પણ સુરૂરિયન કવિઓનો પયગબરી અભિનિવેશ તેમણે ત્યજ્યો નથી. કવિતા દ્વારા નવી આશાનો સચાર થવાનો ન હોય તો એવી કવિતાનો તેમને મન કશો અર્થ નથી. અમેરિકામા યોજાયેલા એક સન્માન સમારભમાં તેમણે કહ્યુ હતુ કે કવિતાને ભાષાવિજ્ઞાન અને સકેતવિજ્ઞાનના નિયમોના ચોકઠામા પૂરીને તેને હ્રસ્વ કરવાથી કાવ્યત્વ પામી ન શકાય. આને બદલે કવિતાને નિમિત્તે આ જગત પર આપણા અસ્તિત્વનો અર્થ કયો, કાવ્યનુ પ્રયોજન કયું છે તેની જ ચર્ચાવિચારણા કરવી જોઈએ. જો કવિતા દ્વારા માનવીય સપર્ક માટેનો કોઈ માર્ગ પ્રાપ્ત થઈ શકતો હોય તો પછી કવિએ વિશેષ આશા રાખવી નહી એમ તેઓ સ્પષ્ટ રીતે માને છે.

કવિ હોવા ઉપરાત ઈવ બોનફ્વા સારા વિવેચક છે તેની પ્રતીતિ જુલાઈ–૧૯૫૮ના Encounter મા પ્રગટ થયેલા તેમના લેખ–'Critics English and French: And the Distance between them'–થી થાય છે. જે સમયે અગ્રેજી ભાષામા ફ્રેચ વિવેચન વિશે બહુ ઓછી જાણકારી પ્રવર્તતી હતી તે વખતે લખાયેલો આ લેખ એક અર્થમા ઘણુ બધુ ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ધરાવે છે. સારા લોવેલના 'Critics of Consciousness' ગ્રન્થ વાચ્યા પછી આ લેખ આપણને એટલો બધો ન આકર્ષે એ સાચુ પણ આવા ગ્રન્થો, લેખો તૈયાર કરવા માટેની પહેલ આ લેખથી થઈ એમ કહીએ તો અતિશયોક્તિ નથી.

'સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયન' 'વિશ્વ સાહિત્ય'ની વિચારણાઓ માટે પ્રખ્યાત બનેલા યુરોપનુ એક જુદુ ચિત્ર બોનફ્વા આપે છે. ફ્રાન્સ જેવા દેશમા પણ શેઈક્સપિયરને બાદ કરતા અગ્રેજી કવિતા ખાસ વચાતી નથી, સમજાતી નથી. જ્હોન ડન જેવાની કવિતા તો બાજુએ રાખો, શેલી કે મિલ્ટન વિશે પણ ફ્રેન્ચ પ્રજા ખાસ જાણતી નથી. હા, એલિયટ કે ડિલન ટોમસ જેવા આધુનિક કવિઓ ફ્રાન્સમા જાણીતા છે ખરા, સમકાલીન હોવાનો લાભ તેઓ લઈ ગયા. બોનફ્વા નોધે છે કે બ્રિટન અને અમેરિકામા ખૂબ જ જાણીતા વિલિયમ એમ્પસન કે કલીન્થ બ્રુકસને વાચવાની શરૂઆત કરનાર ફ્રેન્ચ વાચકને તે વિવેચન સમજાશે જ નહિ, અને તેવી જ રીતે નવ્ય

વિવેચનથી પ્રભાવિત થયેલા બ્રિટીશ કે અમેરિકી વાચકને મોરિશ બ્લાન્શોની વિવેચના નહિ સમજાય. ફ્રાન્સ અને બ્રિટન/અમેરિકાની વિવેચનાત્મક પરંપરાઓ અન્યોન્યને સમજાતી નથી. ફ્રાન્સમાં નવ્ય વિવેચનના આધાર સ્તંભ ગણાતી. 'Biographia Literaria' ભાગ્યે જ વંચાય છે. પુલેના 'Studies In Human Time' નો અનુવાદ થયો પણ એ સિવાય કશું ત્યાં જાણીતું થયું નથી. આવી સ્થિતિમાંથી બહાર આવવાનો માર્ગ બોનફ્વાં સૂચવે છે તે પ્રમાણે અનુવાદો અને વિવેચનના સંપાદનો. આજે આપણે ફરિયાદ કરીએ છીએ કે ગુજરાતી વિવેચને ક્ષિતિજો વિસ્તારવી જોઇએ પણ અમુક મર્યાદાઓના મૂળમાં ગયા પછી જ તેમનું નિવારણ થાય અને તો જ ક્ષિતિજો વિસ્તરી શકે. બોનફ્વાં દષ્ટાન્ત આપીને કહે છે કે એરિસ્ટોટલના રૂપરચનાવાદથી જ ફ્રેન્ચ વાચક જો અજાણ્યો હોય તો તેને આશયમૂલક ભ્રાન્તિ (intentional fallacy) કઈ રીતે સમજાશે.

ફ્રેન્ચ અને બ્રિટીશ/અમેરિકી વિવેચનાની તુલના કરીને તેઓ એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે અંગ્રેજી ભાષાની વિવેચના વિવરણ, પૃથક્કરણના માર્ગે આગળ વધે છે. કાવ્યના અર્થની, સંદિગ્ધતાની, અર્થસંકુલતાની, પ્રતીકાત્મકતાની ચર્ચા ખુબ જ ઉત્સાહથી કરે છે. ફ્રેન્ચ વાચક વિવેચનની આ ભાષા સમજી જ ન શકે, રિચર્ડ્ઝે emotive use of language અને scientific use of language એવા જે ભેદ પાડ્યા તે પણ ફ્રેન્ચ વાચકને ન સમજાય. કૃતિના અર્થ ઉપર વધુ ભાર આપીને કૃતિને ' અમુક અર્થ – સૂચિતાર્થોનો સંકુલ ' તરીકે હ્રસ્વ કરી નાખીએ છીએ એવું બોનફ્વાં માને છે. કૃતિમાં હજુ કોઈ વણશોધાયેલો અર્થ રહી ગયો છે એમ નવ્ય વિવેચન માની જ ન શકે. તેમનો આ આક્ષેપ અતિશયોક્તિવાળો છે. કલીન્થ બ્રુકસે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાના જે જે નમૂનાઓ આપ્યા છે તે જોતાં ખાત્રી થશે કે નવ્ય વિવેચક કૃતિને પોતાના વિવેચન દ્વારા સમ્પૂર્ણ પામી લીધી છે એમ માનતો જ નથી.

બીજા ફ્રેન્ચ કવિઓ અને વિવેચકોની જેમ આ કવિવિવેચક પણ સ્પષ્ટ રીતે માને છે કે કાવ્યમાં તો અનુભૂતિ જે રીતે સ્થાન પામે છે તે જ તેનો અર્થ હોઈ શકે, કાવ્યમાં પ્રયોજાયેલા અર્થો તો આ અનુભૂતિના પુનર્નિર્માતાઓ છે. અહીં ફ્રેન્ચ વિવેચનનું હાર્દ છે. કૃતિનું વાચન કરવું એટલે તેની રૂપરચના સમજવી એમ નહિ પણ ભાવકે કૃતિનું પુનરુદ્દભાવન

કરવું એવો ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ અહીં સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે ફિનો મિનોલોજિનો પ્રભાવ ફ્રેન્ચ વિવેચન પર સવિશેષ પડ્યો હોવાને કારણે પદાર્થનો જે અંશ પોતાને બૌદ્ધિક રીતે અભિવ્યક્તિ કરે છે તેનો કવિતા અસ્વીકાર કરે છે, એવી માન્યતા બોનફ્વા ધરાવે છે, અને એટના જ માટે કવિતાનું મૂલ્ય non–rational અને આત્મલક્ષી છે નવ્યવિવેચન જ્યારે રોમેન્ટસિઝમથી દૂર સરીને એલિયટકથિત વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ અને કળાની અપૌરુષેયતાની દિશામા આગળ વધતું હતું ત્યારે બોનફ્વા કહે છે તેમ માર્શલ રેમો અને આલ્બેર બેગ્વા જેવા વિવેચકો બૌદ્ધિક અર્થસંકુલોને ત્યજીને કાવ્ય જે ગૂઢ, પરાત્પરને પામવા પ્રયત્ન કરે છે એ દિશામા ગયા આલ્બેર બેગ્વા જેવા તો સર્જનાત્મક પ્રક્રિયાઓમા જે સૌથી વધુ ગૂઢ અને ઓછામા ઓછું પૃથક્કરણશીલ છે તેને તપાસવા માગે છે તેને મન કાવ્યસર્જનમાં સ્વપ્ન અને જાગૃતિ વચ્ચેનો સમ્બન્ધ મહત્ત્વનો છે. વળી, બોનફ્વાને મન વિશેષ મહત્ત્વ તો એ વાતનું છે કે બેગ્વાએ આની તપાસ ફ્રોઈડની મદદ વિના આદરી આ ઉપરાંત પ્રમાણમાં ઓછા જાણીતા અને રેશનિલિસ્ટ ફિલસૂફ હોવા છતાં Logical positivismથી વિરુદ્ધનું વલણ સ્વીકારનાર બાશેલારની વાત તેઓ કરે છે બાશેલારની માન્યતા પ્રમાણે તો કલ્પન એટલે વિભાવના સાથેનો અવિરત સંઘર્ષ, કલ્પન વડે જ કાવ્યાત્મક અંતસ્ફુરણાને ઠારી શકાય

આ અને આવા મુદ્દાઓની ચર્ચાને અન્તે બોનફ્વા એવા નિષ્કર્ષ ઉપર આવે છે કે ફ્રેન્ચ અને નવ્ય વિવેચન એકબીજાના વિવેચન હોવા છતા બંનેને અન્યોન્યના પૂરક બનાવવા જોઈએ. આ બંને પ્રકારની વિવેચના વચ્ચે સમ્બન્ધ બંધાશે ત્યારે આપણને સમ્પૂર્ણ વિવેચન મળશે એવી આશા તેઓ વ્યક્ત કરે છે

આ કવિનો પહેલો સંગ્રહ – On the motion and Immobility of Douve બહાર પડ્યો ત્યારે વિવેચકોએ એમા ક્લાસિકલ ફોર્મ જોયું છંદને આ કવિ તો ખૂબ જ સબળ શસ્ત્ર માને છે એટલું જ નહી, તેઓ સ્પષ્ટ કહે છે છંદશાસ્ત્ર મારે માટે તો દીપ છે વળી બીજા વિશ્વ યુદ્ધ પછી જન્મેલી અરાજકતા અને હતાશામા આ કવિ સેતુ બાંધવાની વાત ભારપૂર્વક કરે છે I would reunite I would almost identify, poetry and hope' પણ આ સેતુ બાંધતા પહેલા આપણી

આસપાસના જગત વિશે નિર્ભ્રાન્ત થવું અનિવાર્ય છે. આ કવિએ એવી નિર્ભ્રાન્તિ કેળવી છે એવું તેમનાં બેચાર કાવ્યોને આધારે પણ કહી શકાય.

આપણા જગતમાં બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી બે પ્રકારનાં મરણ જોવામાં આવ્યાં. એક તો યુદ્ધના પરિણામ સ્વરૂપ સ્થૂળ મરણ. આને તો આપણે પ્રકૃતિની યોજનાના એક ભાગ રૂપે સ્વીકારીને આગળ ચાલીએ, પણ બીજું મરણ વધુ સૂક્ષ્મ પ્રકારનું હતું. એ જિરવવું અસહ્ય બન્યું. માનવીને મરણનો સૌથી વધુ ડર લાગે એ સ્વાભાવિક છે પણ મરણથી દૂર સરી જઈને તો જીવન જીવી શકાતું નથી. બધા જ પ્રકારની દૂષિતતાથી માનવચિત્તને દૂર પણ રાખી શકાતું નથી. એટલે જ આપણા જીવનમાં મરણની મોઢામોઢ ઊભા રહેવું અને એવી અવસ્થામાં જીવનની અનુભૂતિને માણવી એમાં જ માનવતાનો વિજય છે એવા હેગેલના અવતરણને ટાંકીને આ કવિ ચાલે છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી પ્રગટેલા મૂલ્યહ્રાસ, મૂલ્યનાશમાંથી કશુંક સારવી લેવા માગે છે, પણ એ સારવતાં પહેલાં આજુબાજુના જગતને સમ્પૂર્ણપણે ઓળખી લેવા માગે છે.

'True Name' નામના કાવ્યમાં કવિ કોઈ અજ્ઞાત નાયિકાને સમ્બોધન કરે છે. પણ આ નાયિકા પ્રિયતમા છે એમ કાવ્યના સન્દર્ભ પરથી સ્પષ્ટ થતું નથી. કાવ્યની પ્રથમ પંક્તિમાં જ આપણા જમાનાના વાચક એવાં બે પ્રતિરૂપોની વાત કરવામાં આવી છે. 'તું જે કિલ્લો હતી તેનું હું નામ પાડીશ રણ'. આરમ્ભથી જ આપણને એકલવાયાપણાના અને વન્ધ્યતાના વાતાવરણમાં મૂકી દે છે. નાયિકા અને કિલ્લો તો અવકાશની દૃષ્ટિએ લઘુ પરિમાણવાળી અસ્તિતાઓ, આ અસ્તિતાઓ રણ જેવી એક વિરાટ અસ્તિતામાં ફેરવાઇ જાય છે. અહીં બીજો પણ એક ધ્વનિ રહેલો છે. કિલ્લાનો પથ્થર ઘસાઇ ઘસાઇને રજ થઇ જાય, કિલ્લા સાથે સંકળાયેલો ભૂતકાળ પણ આમ રજ રજ થઇને નિઃશેષ થઇ જાય અને એ પણ રણના શૂન્યમાં ભળી જાય. આમ વિનાશની ભૂમિકા પણ કવિ સૂક્ષ્મતાથી સૂચવી આપે છે. આગળ ચાલતાં કવિ કહે છે – તારા અવાજને હું રાત્રિ કહીશ અને તારા ચહેરાને અનુપસ્થિતિ અને જ્યારે તું આ વન્ધ્ય પૃથ્વીમાં ભળી જઈશ ત્યારે તને ધારણ કરતી વીજળીને હું શૂન્ય કહીશ.

આમ ધીમે ધીમે પેલો પાર્થિવ દેહ અપાર્થિવ એવી ભૂમિકામાં ઓગળતો જાય છે. નાયિકાને પ્રિય એવી મરણની ભૂમિ પર નાયક જવા માગે છે.

પણ ત્યાં જઈને મરણને સ્વીકારી લેવા તૈયાર નથી. નાયિકા મરણનો પર્યાય બને છે અને એટલે જ નાયક કહે છે : 'હું તારા આકાર, આકાંક્ષા અને સ્મૃતિનો વિનાશ કરીશ. હું તારો શત્રુ છું. હું દયા નહિ રાખું. હું તને યુદ્ધના નામથી ઓળખાવીશ અને યુદ્ધની સ્વતંત્રતાઓ તારી સાથે લઈશ. તારો વીંધાયેલો ચહેરો મારા હાથમાં ધરી રાખીશ.' જો નાયિકા મરણનો પર્યાય બનતી હોય અથવા મરણની આત્મીય બનતી હોય તો નાયિકા સામે વેર લેવાની વાત આમ મરણ સામેના યુદ્ધમાં ફેરવાઈ જાય છે. એ યુદ્ધને પરિણામે જ નાયક પોતાના હૃદયને પ્રકાશિત કરી મૂકવા ઝંખે છે. અન્તે કવિ કહે છે–તારે મૃત્યુની સીમા ઓળંગવી જ જોઈએ, તો જ તું જીવી શકે, આમ મરણનો સામનો કરવાથી જ જીવન પ્રગટે છે એવી અંશાની ભૂમિકા પર આપણે આવી પહોંચીએ છીએ.

આ મરણ એક વેશમાં તો આવતું નથી, એ બહુરૂપી છે. 'The Watchers' નામના કાવ્યમાં નાયકને સ્વપ્ન આવે છે અને જુએ છે તો ઉદ્યાનમાં તે લટાર મારવા નીકળ્યો છે. ઉદ્યાનની કોઈ નયનરમ્ય, રોમેન્ટિક છબી હજુ તો દેખાય ન દેખાય તે પહેલાં તો મરણ કરમાયેલા ફૂલોનો ગુચ્છ લઈને આવી ચઢે છે. તેના હાથમાંથી નાયક કાળો ગુચ્છ લઈ લે છે. હવે નાયક પોતાના શયનખંડમાં ખખડી ગયેલી વૃદ્ધાઓને જુએ છે. કાવ્યમાં પહેલી પંક્તિના અન્વયનું ત્રીજી પંક્તિમાં પુનરાવર્તન થાય છે અને એની સમાન્તરે કલ્પનોનું પણ પુનરાવર્તન થાય છે. કાવ્યના પ્રથમ ખંડમાં કરમાઈ ગયેલાં ફૂલ હતાં અને અહીં ખખડી ગયેલી સ્ત્રીઓ છે. ત્રીજા ખંડમાં મરણ સાથે સંકળાયેલા કૂતરાની છબી આવે છે. જ્યાં ન હોવો જોઈએ એવી જગ્યાએ તેને ઘૂરકતો સાંભળે છે અને અંધારામાંથી એકાએક ભયાનક સફેદ કૂતરો આવી ચઢે છે. મરણ હવે આમ કૂતરાના વેશે આવી ચઢ્યું.

આ કાવ્યના બીજા વિભાગમાં નાયક જાણે મરણની પ્રતીક્ષા કરતો ઊભો છે. બારણું ખૂલે છે. હવે મરણ સાવ નવા જ વેશે આવે છે. મરણ એક વિશાળ, ખાલીખમ બંદર જેવું દેખાય છે. જે બંદરેથી આવજા, વિદાય આગમન થયાં કરતાં હોય એવા બંદર સાથે મરણની સરખામણી સૂચક છે. મરણની લોભી આંખમાં ભૂતકાળ અને ભવિષ્યકાળ હમેશાં એકબીજાનો વિનાશ કરતા રહ્યા છે. આ વાતને એક ઉપમા દ્વારા મૂર્ત કરી આપે છે. જેવી રીતે સમુદ્ર કાંઠે સમુદ્ર અને રેતી એકબીજા સાથે અથડાઈને ચૂરેચૂરા થઈ જાય એ રીતે ભૂતકાળ અને ભવિષ્ય ખતમ થઈ જાય છે. સ્થળ અને

સમયને ખતમ કરી નાખતા આ મરણ પ્રત્યે નાયકને તિરસ્કાર નથી, એ તો પોતે જે ગીત ગાઈ રહ્યો છે તેનું એક દુઃખદ સ્મારક મરણમાં જ ઊભું કરવા માગે છે. તેણે તો શૂન્યનાં – અભાવનાં કલ્પનો ઊભાં કર્યાં હતાં. આમ કાવ્યના અંતે શૂન્ય આગળ આવીને કવિ અટકી જાય છે.

આ શૂન્યને પ્રગટાવનાર કોણ છે ? એ પ્રશ્નનો ઉત્તર 'બ્યુટી' નામના કાવ્યમાં કવિ શોધે છે. એ કાવ્યમાં કવિ અપરાધી 'સુન્દરતા' ઉપર વેર વાળવા માગે છે. આ સુન્દરતાએ જ માનવઅસ્તિત્વનો વિનાશ સર્જ્યો છે. આવી સુંદરતાને આદિવાસીઓ જેવી રીતે શત્રુને રિબાવી રિબાવીને મારી નાખતા હતા એવી રીતે કવિ પણ તેની સામે વેર લેવા માગે છે. તેને – સુન્દરતાને રિબાવવામાં આવશે, ગાડાના પૈડા પર બાંધી દેવામાં આવશે, લોહીલુહાણ કરી નાખવામાં આવશે. દરેક માર્ગ ઉપર એને કચડી નાખવામાં આવશે, વીંધી નાખવામાં આવશે. આમ માનવતાનો વિનાશ કરતી પ્રત્યેક વસ્તુ સામે વેર લેવાનો નિર્ધાર કરે છે. કવિ જે આશાની વાત કરવા માગતા હતા તે આ અમાનવીય પરિબળો સામે ઝઝૂમ્યા વિના આશાનો સંચાર થઈ જ ન શકે.

આવા એક સમર્થ કવિની અન્ય રચનાઓના અનુવાદ જ્યારે થશે ત્યારે તેનામાં રહેલી સમૃદ્ધિનો વધુ ખ્યાલ આવશે.

૧૫ એતદ્ માર્ચ ૮૨

'એતદ્' – વર્ષ ૧ થી ૪ની સૂચિ

કાવ્ય

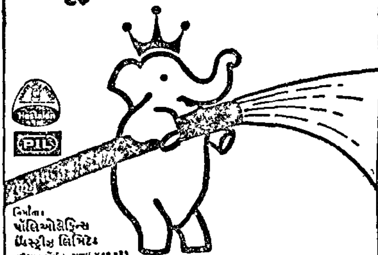
ડુમ્મસ : સમુદ્ર દર્શન	સુરેશ જોષી	અંક–૧, નવેમ્બર–૭૭
સ્ટીલ લાઈફ	જયંત પારેખ	૨, ડિસેમ્બર–૭૭
ભીંત, કાગળ, ભીંત/કાગળ	કમલ વોરા	૨, ,,
ચાર જાપાનીઝ કાવ્યો	અનુ. સુરેશ જોષી	૨, ,,
ચાર કાવ્યો	રિલ્કે-અનુ. સુરેશ જોષી	૩, જાન્યુઆરી–૭૮
વરસાદ	ક્રિલી– ,,	,,
મૌન	ઉન્ગારેત્તિ ,,	,,
પદ્માનું મૌન	મણિલાલ પટેલ	૪, ફેબ્રુઆરી–૭૮
મોહનને શિખામણ	સુભાષ શાહ	,,
પ્રમુખ ભાતભાતના	ડબલ્યુ. મેર્વિન અનુ. જયંત પારેખ	૫, માર્ચ–૭૮
દ્રોહ	સિગુરદુર માન્યુસન અનુ. સુરેશ જોષી	,,
એક કાવ્ય	બિહારી પંડ્યા	,,
સાત કાવ્યો	માર્ક સ્ટ્રાન્ડ-અનુ. મુકેશ વૈદ્ય	,,
આપોપું	ઈન્દુ ગોસ્વામી	,,

સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયનની દિશામાં	શિરીષ પંચાલ	૧૩, નવેમ્બર, ૭૮
ટૂંકી વાર્તા વિશેનો પરિસંવાદ	,,	૧૪, ડિસેમ્બર, ૭૮
એક સંક્ષિપ્ત અવલોકન	,,	ઑગસ્ટ, ૭૯
બે અભ્યાસી સંશોધકો	જયંત કોઠારી	ઑક્ટોબર-૭૯
ગુજરાતી સાહિત્યના સાંપ્રત વલણો	શિરીષ પંચાલ	નવેમ્બર, ૭૯
'કાલપુરુષ' વિશે	સુમન શાહ	૨૮, ફેબ્રુઆરી, ૮૦
'ધ કેન્યોન રિવ્યૂ'	રોબી મેકોલે અનુ. શિરીષ પંચાલ	૨૯, માર્ચ, ૮૦
સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે એક નોંધ	શિરીષ પંચાલ	૩૦, એપ્રિલ, ૮૦
ચાસ પંખી અને કર્ણ	,,	૩૧, મે, ૮૦
મૃત્યુ વિશે સાર્ત્ર	સુમન શાહ	,,
પાંચ કાવ્યસંગ્રહો વિશે થોડુંક	મણિલાલ પટેલ	૩૩, જુલાઈ, ૮૦
કાવ્યની પરિભાષા	રમેશ રાેઝા	૩૯, જુન, ૮૧
રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ	,,	૪૪, નવેમ્બર, ૮૧
'સોક્રેટીસ'નો એક વસ્તુલક્ષી ગ્રાફ	જયંત વ્યાસ	,,
અસ્તી – એક દષ્ટિકોણ	જયંત ગાડીત	,,
'જટાયુ વિશે થોડુંક'	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૪૫, ડિસેમ્બર, ૮૨

પત્રચર્ચા

ભારતી મોદી	–	૮, જૂન, ૭૮; ઑગસ્ટ, ૭૮
સુમન શાહ	–	૧૦, ઑગસ્ટ, ૭૮; ૧૨, ઑગસ્ટ, ૭૮
ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	–	૧૦, ઑગસ્ટ, ૭૮

હસમુખ દોશી	–	૨૬, ડિસેમ્બર, ૭૯
ડંકેશ ઓઝા	–	૩૧ મે, ૮૧
વિજય શાસ્ત્રી	–	૪૦, જુલાઈ, ૮૧
હર્ષવર્ધન ત્રિવેદી	–	૪૧, ઓગસ્ટ, ૮૧
રજની શાહ	–	૪૨, સપ્ટેમ્બર, ૮૧
નલિન પંડ્યા	–	૪૪, નવેમ્બર ૮૧
અતુલ રાવળ	–	૪૬, જાન્યુઆરી, ૮૨


હરિત પાઈપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઈન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
CHAITRA PIL 115 GJ

'એતદ્' અંગે માહિતી

[ફોર્મ નં. ૪ નિયમ નં. ૮ની રૂએ]

૧ પ્રકાશનનું સ્થળ :	૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા – ૩૯૦૦૦૨
૨ પ્રકાશનની સામયિકતા :	દર મહિનાની ૧૫મીએ પ્રગટ થતું માસિક.
૩ મુદ્રકનું નામ :	તલાટી પ્રિન્ટર્સ
રાષ્ટ્રીયતા :	ભારતીય
સરનામું :	તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જાંબુડી કૂઈ, દાલિયાવાડી, વડોદરા–૩૯૦૦૧૭
૪ પ્રકાશકનું નામ :	સૌ. ઉષા જોષી
રાષ્ટ્રીયતા :	ભારતીય
સરનામું :	૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા–૨
૫ તંત્રીઓનાં નામ	૧. સૌ. ઉષા જોષી સરનામું ઉપર પ્રમાણે ૨. રસિક શાહ પીરાનગર બી/૬ ફ્લેટ–૨૪, એસ. વી. રોડ, શાન્તાક્રુઝ મુંબઈ–૪૦૦૦૫૪ ૩. જયંત પારેખ એ/૨૭, ભારત એસ્ટેટ મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર મુંબઈ–૭૭
૬ સામયિકના માલિક :	સૌ. ઉષા જોષી

મારી જાણ પ્રમાણે ઉપરની વિગતો સાચી છે.

સૌ. ઉષા જોષી

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : વલ્લારી પ્રિન્ટર્સ, જામ્બુડી કુઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ, વડોદરા.

એતદ્ - ૪૯

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

એપ્રિલ ૧૯૮૨ વર્ષ ૫ અંક ૪૯

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખોરાનગર બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લૅટ ૨૪ એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ ૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા પચીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

જયંત પારેખ મુંબઈ રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા મુકુન્દ દવે 'વસંત સેતુબંધ સોસાયટી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ સ્ટેશન રોડ આણંદ

સદ્ભાવ પ્રકાશન નગીનાપોળ રતનપોળ અમદાવાદ

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

એતદ્' દર મહિનાની ૫ તારીખે પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુરી કૂઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

રાત્રિઓ

કમલ વોરા

૧

તમસદેવાય નમઃ
જળદેવાય
તળદેવાય
બળદેવાય નમઃ
તમસદેવ...
ત્વચામાં દીવા પ્રગટો
રંધ્રરંધ્રમાં
રાતાં પંખી ફફડો
શ્વાસમાં
કદલિવન હરિતઘન વિકલ પરિમલ અગન
પમરો પ્રસરો પ્રજ્જ્વળો
જાગો
ઘમરોળ તરંગતળ પથ્થરનાદ
રગરગમાં જાગો
દેવ...દેવ...
રાત ઘનઘેરી દિગ્વ્યાપ્ત હો
પર્વતો વેગીલા
આકાશ ગહન
પવન

૧ એતદ્ એપ્રિલ ૮૨

તૃણ તંગ
તીર તુરંગ હો પવન
કરો
કરો સકળ રહસ્યોની સન્મુખ
તમસદેવ

૨

સિતાર પર
ઝણઝણતી આંગળીઓ
કોઈ
વિલંબિત લયમાં
તારસપ્તક છેડે
ત્યારે
પ્રગટ થતા
પાંચે દિશાએ ઝળૂંબતા
આકાશ હેઠળ
ટેકરીઓ
હલબલી ઊઠે .. ,

૩

અણિયાળી ચાંચે ઘા કરતું
જળપંખી
પ્રચંડ વેગે ઊડે
સૂસવાટાભેર ફૂંકાતા જળમાં
પાંખો
ભારેખમ્મ થતી
ઝૂકતી
વીંટળાઈ વળે ભીંસે
ઊભરાતાં
સપ્તપત પીંછાં
ગઘળું વેરવિખેર

સઘળું
જળજળ કરે
આંખો
આકુળ
ઘૂઘવતો આવેગ
ઉત્તેજે ઉશ્કેરે
ઊંડે
છાતીના ઉત્તપ્ત ઊંડાણે
રાતા ચંદ્રો તળે
આકાશો ઊઘડે, ઊડે...

૪

વેગભર્યા વળાંકો
ખડકાળ અંધારું કોરે
ઝરમર રાતો ઉજાસ ઝરે
ચળકતાં
ઝીણાં ઝરણાં દડે
તીણાં અંકુર
ફરફર ઊગી જતાં
ગંધ વેરે
જાણે પથ્થર તૂટે
ઘેરા ઘંટનાદમાં
સોંસરવી
નદી
વહે...

૫

તે રાતે
ગાઢ અગાઢ ધુમ્મસધબળ અંધકાર
સમુદ્ર
તે રાતે

ઘેરા ઘનઘેરા ઘૂઘવતો
કલનાદ નિનાદ નાદ
નાદ......નાદ...
કેવળ
નાદ

૪ એતદ્ એપ્રિલ ૮૨

મધરાતે

કમલ વોરા

કિલ્લો તૂટે
ને વિફરેલું સૈન્ય ધસે
કે ફણા પછાડતો દરમાંથી સાપ નીકળે એમ
તેજ તડિત તોખાર તણુખ તલવાર
પવન
ફૂંકાવા લાગ્યો
ઘરની છત
ભડકેલા સાંઢના શિંગે ભરાયેલી
ક્યાંક
આછી તિરાડોમાંથી ભાલા ઊડે...
ભીંતોમાં ભોંયતળિયે
ખળકતાં જળનો અવાજ
વહી જતાં ખળખળ જળનો અવાજ
વેગભેર વહી જતાં ઊછળતાં ખળખળ જળ
ભીંતો ઘૂઘવતી જળભેખડો જાણે
ને ઘર
પ્રબલ પ્રવેગે પછડાતા લોઢપર
હોડકું
વીંઝાતા
પ્રચંડ પડછંદ જળપર્વતો તૂટે

ભીંતો પર
અંધારામાં ઊછળતાં ઘેટાં જેવાં જળ વહે
ચોમેર
ઘનઘેરાં જળની ખુલ્લી વિકરાળ મોંફાડોમાં
આઘે આઘેના તારા ટમકે
ક્યાંક
પથ્થરો વચ્ચે વડવાનલ પેટે
પ્રગટે ઝબકે રત્નભંડાર
ખળકતાં ખેબાકળાં જળ
હમણાં ભોંય ફોડી ઊછળશે છત ભેદી ઊડશે
હમણાં
ભીંતો ખડકાળ કાળાં જળ વહેશે
હમણાં
અંધકારનાં નીરવ પેટાળો તળે
સઘળું
સઘળું ગરકી જશે...

૬ એતદ્ એપ્રિલ ૮૨

ગુફા

મૂકેશ વૈદ્ય

ઝાંખરિયાળી આંખ ઉપર પથરાળ પગથીનું આરોહણ
કીકીના દ્વારમાંથી
રંગબેરંગી ટોળાઓની અવરજવરમાં
પહાડના પોલાણનો નકશીભર્યો અંધકાર
અપ્સરાઓનું વૃંદ લઈ મ્હાલે
મહાદેવજીની જાનમાં
વારાંગના લાખો હલેસે વ્હાણમાં
ઊંચી ધજા ફરકાવતી; બખ્તર મઢેલી ફોજ
ઉપર લીલછાયી ગળતીનો અભિષેક
ને એથી યે ઉપર હિચ-હાયકીંગ કરતો વાંદર
બાકોરામાંથી ગબડતો સૂર્યનો દડો
ઊંચે ઉછાળી અજવાળાના ગાંગડા ખેરવતો ચાલ્યો જાય
નિષ્પલક આંખના અંધારામાં
રંગબેરંગી ટોળાઓ આવ્યે જ જાય....

અત્રતત્ર * સુરેશ હ. જોષી

Modernityને ઉલ્લંઘી જવા માટે આ નવો ચૈતસિક અભિગમ અનિવાર્ય બની રહે છે. એનો છેડો જેને આપણે કપોલકલ્પિત કહીએ છીએ તેને પણ અડે છે. હવે તો આંતરગ્રહયાત્રા એક સમ્ભવિતતા મટીને શકયતા બનવાની અણી પર છે. આ ઘટના આપણી સમય અને અવકાશ વિશેની અનુભૂતિને ધરમૂળથી બદલી નાખશે. આપણી ચેતનાના મૂળભૂત બંધારણમાં કશોક ફેરફાર થાય એવું પણ બને. ભૂતકાળમાં આવા ફેરફારો થયાની નોંધ લુઈસ પોવેલ્સ અને ઝાક બર્ગિયેરે લીધી જ છે. વાનરની ચેતનાથી આપણી ચેતના ઊંચી ભૂમિકાની છે, તો સામાન્ય માનવીની ચેતનાથી ઊંચી ભૂમિકાની ચેતના પણ સમ્ભવિત બને. કોલિન વિલ્સને એની નવલકથા 'ધ ફિલોસોફર્સ સ્ટોન'માં સમયના મૂળ સુધી જઈને આદિ બિન્દુને જાણી લાવનારી ચેતનાની કલ્પના કરી છે. કલાનો ઇતિહાસ લખનાર સ્વીસ લેખક ઝયાં ગેબ્સેરે 'ઓરિજિન એન્ડ પ્રેઝન્ટ' એ પુસ્તકમાં આ નવી ચેતનાનો પ્રાદુર્ભાવ થઈ રહ્યો છે અને એ પુનરુત્થાનકાળથી પશ્ચિમમાં વર્ચસ્ ધરાવનારી ચેતનાથી આત્યન્તિક રીતે જુદી પડતી ચેતના છે એવું કહ્યું છે. જોસે આગ્વેર્લિસ તો ૧૯૮૭ના વર્ષે આ યુગ પૂરો થશે એવું કહે છે. એની આ કલ્પનાને આપણી યુગોની કલ્પના સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. ગેબ્સેરે જુદી જુદી જ્ઞાનની શાખાઓમાં ચાલી રહેલી પ્રવૃત્તિનું નિરીક્ષણ કરીને છેલ્લા બે દાયકાના ગાળામાં જે પ્રમાણો એકઠાં કર્યાં છે તેને આધારે દર્શાવ્યું છે કે અત્યારની વિચારણાની અહંકેન્દ્રિત અને એકપરિમાણી ગતિ ધીમે ધીમે લુપ્ત થઈ રહી છે.

* ૪૬મા અંકનું અનુસંધાન

અદ્યતન કળામાં હવે 'પસ્પેંક્ટિવ'નો ખ્યાલ ઓગળી ગયો છે. પિકાસોની નારીની આકૃતિ એક સાથે એનાં ઘણાં પાસાં રજૂ કરે છે. એકપરિમાણી સમયને પણ કલાકાર ઉલ્લંઘી જવા મથી રહ્યો છે.

પિકાસોની રૂપરચના અને એનું ક્યુબિસ્ટિક દર્શન વસ્તુને એના આન્તરિક સ્વરૂપે જોવા ઝંખે છે અને એ રૂપને એકી વખતે બધાં પાસાં સાથે, એક નવી જ સધાતી એકતામાં, જોવા ઇચ્છે છે. આમાં જ નવી ચેતનાના આગમનનાં એંધાણ છે. એ ચેતના આજની સમય અને અવકાશ વિશેની સંજ્ઞાને ઉલ્લંઘી જવા મથે છે. ગણિતમાં, પ્રાકૃતિક અને સામાજિક વિદ્યાશાખાઓમાં, સાહિત્યમાં અને કલાઓમાં પણ આ નવા ચૈતસિક અભિગમની એંધાણીઓ વરતાઈ રહી છે. કદાચ ગેબ્સેરે તાણીતૂસીને આ નિષ્કર્ષ કાઢ્યો હોય કે એનાં પ્રમાણો પૂરાં સન્તોષકારક ન પણ હોય. તેમ છતાં મૂળ મુદ્દો તો રહે જ છે: આપણે આજે પાયાના ચૈતસિક પરિવર્તનની અવસ્થામાંથી પસાર નથી થઈ રહ્યા? ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ ઊંચી કક્ષાની ચેતનાનો ઉદય નથી થઈ રહ્યો?

કપોલકલ્પિત તરફનું અભિસરણ આપણા સમયમાં ઊભી થયેલી ચિંતાઓ અને એમાંથી છૂટવાને થતાં wishful thinkingને તો આભારી નથી ને? મોડર્નિટીને ઉલ્લંઘી જવાના આ જુદી જુદી દિશાથી થતા પ્રયત્નોનો, સ્ટેફન ટાઉલ્મિનની ગમ્ભીર પર્યેષણાને આધારે આપેલો ખ્યાલ છે. નવી વિદ્યાશાખાઓ ઊભી થવાની અહીં વાત નથી; નવાં પરિમાણો ઊઘડતાં આવશે એવી જ કલ્પના અહીં કરવામાં આવી છે. આ ઉપરાંત મનોવિજ્ઞાન, ભાષાની દાર્શનિક પીઠિકા અને સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તનાં ક્ષેત્રોમાં પણ એની એંધાણીઓ ચીંધી બતાવી શકાય.

Positivism એ એવો દાર્શનિક સિદ્ધાન્ત છે જે બધાં જ્ઞાનને વિજ્ઞાનમૂલક જ્ઞાનની કક્ષાએ જ મૂકીને જુએ છે. પરાભૌતિક જ્ઞાનને એ લેખામાં લેતો નથી. ઇન્દ્રિયપ્રામાણ્ય જ્ઞાન જ સાચું એવી એની પાયાની માન્યતા છે. આ સિદ્ધાન્તે જે ભ્રાન્તિ ઊભી કરી છે તે પરત્વે અર્વાચીન મનોવિજ્ઞાનનું દૃષ્ટિબિન્દુ સવિશેષ આલોચનાત્મક છે. આ વિદ્યાશાખામાં તાજેતરમાં થતી રહેતી ચિન્તનાત્મક પ્રવૃત્તિને કારણે કેટલાક મનોવિજ્ઞાનીઓ એમ માનતા થયા છે કે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ વર્ણવાતી જ્ઞાનની સામગ્રી વસ્તુલક્ષી બને છે, પણ

તે માટે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ ન સમજાવી શકાય એવા કે આત્મલક્ષી એવા એના ઘણા અંશોનો પરિહાર કરવામાં આવ્યો હોય છે. માનસિક ઉપચારમાં મનોવિજ્ઞાનીઓએ પ્રયોગશાળામાંથી મેળવેલી કે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ મેળવેલી સામગ્રી અને એમના રોગીઓ જે આંતરિક સંઘર્ષમાંથી પસાર થતા હોય છે તે—આ બેની વચ્ચે જે અંતર પડી જતું હોય છે તે વિશે ઉત્તરોત્તર સભાન થતા જાય છે.

હર્બર્ટ સ્પાઈગેલબર્ગે 'Phenomenological Psychology'ની વિસ્તૃત ચર્ચા કરતું એક પુસ્તક લખ્યું છે. આ ઉપરાંત બીજું મહત્ત્વનું પુસ્તક ઍન્થની બાર્ટનકૃત 'Three words of Therapy' છે. એમાં ફ્રોઈડ, રોજર્સ અને યુન્ગ–આ ત્રણેની ઉપચાર પદ્ધતિનો લાભ લેતા એક કલ્પિત રોગીની વાત લખી છે. ત્રણ જુદા જ પ્રકારનાં પૃથક્કરણો બહાર આવે છે. આ બધા વચ્ચેના વિરોધોને હાસ્યાસ્પદ બનાવીને એણે રજૂ કર્યા છે. બાર્ટનની દૃષ્ટિએ Phenomenology જ રોગીનું દૃષ્ટિબિન્દુ યોગ્ય રીતે સમજવાની ભૂમિકા ઊભી કરી આપે છે. અબ્રાહમ મારલોએ જેને 'third force psychology' કહી છે તેનું નિરૂપણ કરીને રુગ્ણ માનસનો નહિ પણ સ્વસ્થ અને ઉત્કૃષ્ટ પ્રકારના માનસના અભ્યાસનાં નિદર્શનો આપ્યાં છે. આ ઉપરાંત ઍરિકસેન, રોજર્સ અને રોલો મેના અભ્યાસગ્રંથોનો પ્રભાવ સાહિત્ય, કલા અને ફિલસૂફીનાં ક્ષેત્રોમાં પણ વર્તાય છે. આર. ડી. લેઈન્ગ વિભક્ત વ્યક્તિત્વનાં આધ્યાત્મિક અને ધાર્મિક પરિમાણોને ચર્ચે છે. આપણા જગતમાં ચાલ્યા કરતી અવિરત સ્પર્ધા, શોષણ અને આતંકવાદની એણે આલોચના કરી છે. જુલે હેન્રીએ એમના પુસ્તક 'પાથવેયૂઝ ટુ મેડનેસ'માં જેને આપણે આજે સ્વસ્થ બુદ્ધિ કહીએ છીએ તે વિશે ઘણા પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે. મિશેલ ફુકોએ પણ એમના પુસ્તક 'મેડનેસ ઍન્ડ સિવિલાઈઝેશન'માં આ પ્રશ્નો ચર્ચ્યા છે. હવે જેને transpersonal psychology' કહેવામાં આવે છે તે તરફ પણ ગતિ થતી જોવામાં આવે છે. એમાં ઇન્દ્રિયનિર્ભર મનોવિજ્ઞાન જેની ચર્ચા કરતું નથી તેવા ઘણા અનુભવોની ચર્ચાનો સમાવેશ થતો દેખાય છે. એ અસાધારણ પ્રકારની વાસ્તવિકતાને પણ તાગે છે. Heightened consciousness ની અવસ્થાઓને પણ એ લક્ષમાં લે છે. પરંપરાગત મનોવિજ્ઞાન આવું કશું ગણનામાં લેતું નથી. મનોવિજ્ઞાનની અર્થઘટનની શાખામાં પણ સારો એવો વિકાસ થયો છે. phenomenology

અને hermeneutics નો પ્રભાવ ઝીલીને રૉબર્ટ સાર્દેલોએ રચેલી નવી અભ્યાસયોજનો મનોવિજ્ઞાનની જાણે નવેસરથી વ્યાખ્યા આપવાનું કામ હાથ ધરે છે. ઝાક લાકાન મનોવિજ્ઞાનને એક નવા સીમાડા સુધી ખેંચી જાય છે. હેગેલ, હાઈડેગર, સાર્ત્રના તેમ જ સોસ્યૂર અને યાકોબ્સન તથા સંરચનાવાદી નૃવંશવિદોના પ્રભાવ નીચે આવીને લાકાન એને નવું પરિમાણ બક્ષે છે. જે મનોવૈજ્ઞાનિક અવસ્થાની તપાસ થતી હોય છે તેમાં ઉચ્ચારાતો કોઈ પણ શબ્દ કોઈને ને કોઈને ઉદ્દેશીને ઉચ્ચારવામાં આવ્યો હોય છે. પૃથક્કરણ કરનાર એ શબ્દને સાંભળે છે ત્યારે પોતાની ઉપસ્થિતિ માત્રથી એને એક સંદર્ભ અને અર્થ પૂરો પાડે છે; જાણે એના પ્રયોગ માટેનો મંચ ઊભો કરી આપે છે. આમ લાકાન મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણની પરિસ્થિતિમાં રહેલી ભાષાકીય બાજુ તરફ ધ્યાન ખેંચે છે. અહીં જેઈમ્સ હિલમેન જેને 'પોલીથેઈસ્ટિક સાયકોલોજી' કહે છે તેનો પણ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. આગળ ઉલ્લેખેલા બધા જ મનોવિજ્ઞાનીઓથી કંઈક વધુ વ્યવસ્થિત રીતે એ 'મોડર્નિટી' વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. એકેશ્વરવાદ, અહંનિર્ભર મનોવિજ્ઞાન, પુરુષનું આધિપત્ય ધરાવનારો સમાજ ('અપોલોનિયાનિઝમ')— આ બધું 'મોડર્નિટી'માં નિરોધાત્મક અને ભૌતિકવાદી જીવનદર્શનના અનુષંગે રહ્યું જ હોય છે. હિલમેન યુન્ગનો અનુયાયી છે. એ માને છે કે આપણે દેવોની ફરી પ્રતિષ્ઠા કરવી જોઈએ. અને સમસ્યારૂપ કે પ્રચ્છન્ન બની ગયેલા 'આત્મા'ને ફરીથી શોધી કાઢવો જોઈએ. એણે 'મોડર્નિટી'ના પર પ્રહાર કરીને એના પાયાને હચમચાવી નાખ્યા છે.

પોલ રિકોરે કહ્યું છે તેમ, ભાષાની સમસ્યા સમકાલીન યુરોપની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહી છે. ૧૯૬૦ની આસપાસ ફ્રાન્સમાં જે વૈચારિક વિક્ષોભ થયો અને સંરચનાવાદની બોલબાલા વધી તેની નોંધ ભાષાકીય સમસ્યાની આલોચના કરનાર સૌ કોઈએ લેવી જ પડે. એ ભાષાવિજ્ઞાન અને નૃવંશવિદ્યામાંથી ઉદ્ભવેલો છે; એ દાર્શનિક સમ્પ્રદાય નથી, એક પદ્ધતિ છે. સંરચનાવાદનો નશો બુદ્ધિશાળીઓને ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં ચઢ્યો. સંરચનાવાદી વિચારણાના પ્રભાવને સૌથી વધુ ફળદાયી રીતે રોલાં બાર્થે ઝીલ્યો. આમ છતાં સંરચનાવાદ તો તે સમયમાં પ્રવર્તતા માર્ક્સવાદી સાહિત્યિક સિદ્ધાંત, ફીનોમિનોલોજી અને અસ્તિત્વવાદ જેવા વિચારપ્રવાહો પૈકીની એક ધારા માત્ર હતી. આ ઉપરાંત જેમને આ પૈકીની કોઈ એક ધારા સાથે સાંકળી નહિ શકાય એવા ફ્યુકો અને દેરિદા ચિન્તકો પણ આ જ ગાળામાં થયા છે

એ બે દ્વારા ફ્રેન્ચ વિચારણા અર્વાચીન વિચાર સ્વરૂપોને સભાનપણે ઉલ્લંઘી જવાની દિશા લેતી લાગે છે. ફ્યુકો આગ્રહપૂર્વક કહે છે કે માનવીનાં મૂલ્યો મૃતઃપ્રાય થઈ ચૂક્યાં છે. કારણ કે એક વિભાવના લેખે માનવી પોતે મૃતઃપ્રાય બની ચૂક્યો છે. હવે માનવીના અભ્યાસને સ્થાને કશીક વધુ રસપ્રદ અને નિશ્ચિત વસ્તુનો અભ્યાસ થવો ઘટે. વસ્તુને રજૂ કરવાની રીતિમાં જે ફેરફારો થતા રહ્યા છે તેનો અભ્યાસ કદાચ વધુ રસપ્રદ નીવડે. આવો પ્રયત્ન ફ્યુકોએ 'ધ ઓર્ડર ઓવ થીન્ગ્ઝ'માં કર્યો છે પણ ખરો. એમાં એણે રજૂ કરવાની રીતિઓ અને પ્રત્યાયનની પદ્ધતિઓનો આલેખ આપ્યો છે. એ માટે એણે ભાષા, અર્થશાસ્ત્ર અને જીવવિજ્ઞાનનાં ક્ષેત્રોને તપાસ્યાં છે. આ બધાંની સંરચનામાં થયેલા ઊંડા ફેરફારો જ ગણનામાં લેવા પાત્ર છે. ઇતિહાસના મંચ પર રાજકારણીઓ જે નિર્ણયો લેતા હોય છે તે ઝાઝા મહત્ત્વના નથી. લેવી-સ્ટ્રાઉસ અને બીજા નૃવંશશાસ્ત્રીઓ સંરચનાવાદી ટેકનિકનો ઉપયોગ કરીને સામગ્રીને અમુક ક્રમમાં સારવી લેવામાં મદદ કરે એવી સંરચનાઓ શોધે છે. પણ એનાથી 'માનવી મરી ગયો છે' એવા નિષ્કર્ષ પર એઓ આવ્યા નથી. એથી ઊલટું, એમના સંરચનાવાદે એમને એવાં થોડાં ઉત્તમ ઓજારો અને પૃથક્કરણ માટેની એવી પદ્ધતિ સંપડાવી આપ્યાં છે જેથી એઓ પૃથક્કરણ કરવામાં આવતા પદાર્થોને અમુક નિશ્ચિત સંકેતોમાં ફેરવી નાખી શકે છે. છૂપા સંકેતો અને 'માયથોલોજી'ને ભેદવાના પ્રયત્નો કર્યા પછી અને સફળ પદ્ધતિઓ શોધ્યા પછી પણ સંરચનાવાદ આજે સ્વીકારાયેલાં કેટલાક ગૃહીતોથી ઝાઝો દૂર ગયો નથી. ફ્યુકો જેવો કોઈક ચિન્તક પદ્ધતિની મર્યાદાને ઉલ્લંઘી જઈ શકે છે અને વ્યાપક સ્વરૂપનો પોતાનો સિદ્ધાન્ત સ્થાપી શકે છે; અને એ રીતે અર્વાચીન વિચારણાને પોતાના વ્યાપમાં લઈ એને ઉલ્લંઘી જઈ શકે છે. ફ્રેન્ચ વિચારણામાં અનુ-અર્વાચીન વલણ ઝાક દેરિદામાં જોવા મળે છે. એઓ ફિલસૂફીની વિચારણાના કેન્દ્રમાં પ્રવેશીને એની અંદર રહીને વિચારવાની શક્તિ ધરાવે છે. આથી એઓ મોડર્નિટીના બધા મુદ્દાઓને, હુસેર્લની ભૂમિતિ વિશેની વિચારણાની એમણે કરેલી આલોચનાથી શરૂ કરીને, સમજવાનો સફળ પ્રયત્ન કરે છે. એમની ભાષા અને માનવઅસ્તિત્વ વિશેની વિચારણા મૂલગામી છે અને એ ભાષા અને અસ્તિત્વ વિશેની અર્વાચીન દાર્શનિક વિચારણાને ઉલ્લંઘીને ઘણે આગળ નીકળી ગયા છે—ફીનોમીનોલોજી અને સંરચનાવાદથીય આગળ. આ ઉપરાંત સોલર્સ, ક્રિસ્તેવા, ગ્રેઈમરી, જેનેત અને બીજાઓએ ભાષાવિષયક વિચારણા કરી છે.

એમાં ભાષા, માનવઅસ્તિત્વ અને સમય વિશે પાયાની વિચારણા કરવામાં આવી છે.

અનુ–અર્વાચીન સાહિત્યિક વિચારણામાં મુખ્યત્વે રૂપરચનાવાદ સામેનો વિદ્રોહ જોવામાં આવે છે. અમેરિકાની 'નવ્ય વિવેચના' તરીકે ઓળખાતી વિવેચનશાખાને એ પડકારે છે. એના પાયામાં રહેલી અર્વાચીન રસમીમાંસા અને ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદને એ પડકારે છે. એનો પ્રારંભ આમ તો નોર્થોપ ફ્રાયના 'એનેટોમી ઓવ ક્રિટિસિઝમ'થી થઈ ચૂક્યો ગણાય. પણ ફ્રાય અભિનવ એરિસ્ટોટેલિયન છે. આથી અનુ–અર્વાચીન વિદ્રોહ પૂરેપૂરો એમનામાં જોવા મળતો નથી. સામાજિક સંદર્ભમાં સાહિત્યની વિચારણા એ પણ એના વિકલ્પની ગરજ સારે એમ નથી. ચૈતન્યવાદી અભિગમ ધરાવનારા 'જીનેવા ક્રિટિક્સ'ને પોતાના સિદ્ધાંતનો દાર્શનિક આધાર ફીનેમીનોલૉજીમાંથી મળી રહેતો નથી. એઓ અર્વાચીન વિવેચનાનાં વસ્તુલક્ષી ગૃહીતોથી ઘણા દૂર નીકળી ગયા છે. સારા લાવેલે 'ક્રિટિક્સ ઑવ કૉન્સ્યસનેસ' નામના એમના પુસ્તકમાં આ સમ્પ્રદાયની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો સારો ખ્યાલ આપ્યો છે. અમેરિકી વિવેચક જે. હીલીસ મિલરનો પણ એમાં સમાવેશ કર્યો છે. એમની સાથે જ્યોફ્રે હાર્ટમેન અને પૉલ દ મેન પણ છે. આ ત્રણનું અર્પણ અનુ–અર્વાચીન વિવેચનાના ક્ષેત્રમાં ફલપ્રદ નીવડશે એવી આશા બંધાય છે. આ મંડળ પર દેરિદાનો પ્રભાવ ઘણો છે. 'ડાયાક્રિટિક' અને 'ન્યૂ લિટરરી હિસ્ટરી' જેવાં સામયિકોમાં એ સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. જોસેફ રીડેલનું પુસ્તક 'ધ ઈન્વેર્ટેડબેલ' પણ આ સંદર્ભમાં નોંધપાત્ર છે. અનુ–અર્વાચીન સાહિત્યિક સિદ્ધાંતના ઘડતરમાં આ પુસ્તકનો ફાળો છે. રીડેલ દેરિદા અને હાઈડેગરના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોનો વિનિયોગ વિલિયમ કાર્લોસ વિલિયમ્સની કૃતિ 'પેટર્સન'ની આલોચનામાં કરે છે. એવો બીજો ફાળો ઇહાબ હસનનો છે. એમનાં બે પુસ્તકો 'ડિસ્મેમ્બરમેન્ટ ઑવ ઑર્ફિયસ' અને 'પારાક્રિટિ-ઝિમ્સ' આ સાહિત્યિક સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરનારાં પુસ્તકો છે. એમાં પરંપરાથી ઊફરા જઈને કરેલા સાહિત્યિક પ્રયોગોનું ગૌરવ કરવામાં આવ્યું છે. નિઃશબ્દતાનું સાહિત્ય, અસંગતિ, શૂન્ય અને હઠાગ્રહપૂર્વકની ભિન્નસાહિત્યિકતાને અનુ–અર્વાચીનતાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો તરીકે એમણે ગણાવ્યાં છે. એમણે દ સાદ, હેમિન્ગવે, કાફ્કા, જેને અને બેકેટની કૃતિઓની ચર્ચા કરી છે. એમના બીજા પુસ્તકમાં એમણે 'સાયન્સ ફિક્શન'નો પણ એમની ચર્ચામાં સમાવેશ કર્યો છે. આમ એમણે સાહિત્યના સીમાડાઓ

વિસ્તાર્યાં છે. વિલિયમ વી. સ્પાનોસે અર્થઘટન વિશે વ્યવસ્થિત વિચારણા કરી છે, એનો આધાર હાઈડેગરની 'બિઈન્ગ એન્ડ ટાઈમ'માં પ્રકટ થયેલી વિચારણા છે. એ ઉપરાંત હાઈડેગરની કેટલીક વિશિષ્ટ વિભાવનાઓ–(care, anxiety, guilt)ને પણ એ વ્યાખ્યા આપવામાં લક્ષમાં લેવામાં આવી છે. આ બધું અનુ-અર્વાચીન સાહિત્યની ક્ષિતિજોને વિસ્તારે છે અને એની સીમા પણ બાંધી આપે છે. અર્વાચીનતામાં જે વિચારકેન્દ્રી વલણ હતાં અને સમય કરતાં સ્થળનું જે મહત્ત્વ હતું તેને એ પડકારે છે. સ્પાનોસના પુસ્તક 'આઈકન એન્ડ ટાઈમ'માં આ દૃષ્ટિબિન્દુ પ્રકટ થયું છે. આ ઉપરાંત એડવર્ડ સેઈડના પુસ્તક 'બિગિનિન્ગ્સ'નો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એમાં ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદની અનુવર્તી વિચારણાનો આલેખ મળી રહે છે. એનો વિનિયોગ એણે સાહિત્યકૃતિઓ અને સાહિત્યિક સિદ્ધાંતોને તપાસવામાં કર્યો છે. આમ આ અનુ-અર્વાચીન પ્રવૃત્તિ વિવિધ ક્ષેત્રમાં ચાલી રહી છે. એના પ્રતિપક્ષની પણ માંડણી નહિ થાય એવું નહિ. પણ વિચારના ક્ષેત્રમાં જાગૃતિ જાળવવી હોય તો આ પ્રકારનો ઊહાપોહ ચાલ્યા કરવો જોઈએ. *

* રિચાર્ડ પામરના આ વિષયના લેખમાંની સામગ્રીનો કૃતજ્ઞતાપૂર્વક અહીં ઉપયોગ કર્યો છે.

'ક્રાઈમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ' વિશે

નીતિન મહેતા

વીસમી સદીના યુરોપનો ભાગ્યે જ કોઈ વાર્તાકાર દોસ્તોયેવ્સ્કીના પ્રભાવમાંથી મુક્ત રહ્યો હશે. કેમ્યુ, સાર્ત્ર, કાફ્કા અને બીજાઓ પર તેનો પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ પ્રભાવ પડ્યો જ છે. 'If God is dead, everything is allowed'– દોસ્તોયેવ્સ્કીના આ વિચારનો વિસ્તાર આ સદીના ઘણા વાર્તાકારોમાં જોવા મળે છે; 'Idea of beetle men' કાફ્કાની 'Metamorphosis' વાર્તામાં, સાર્ત્રના 'The Flies' નાટકમાં અને કેમ્યુની નવલકથાઓમાં વિસ્તરેલો જોઈ શકાય છે. કેમ્યૂ પર તો દોસ્તોએવ્સ્કીનો પ્રભાવ અતિશય છે. 'The Possessed'નું કેમ્યૂએ કરેલું નાટયરૂપાન્તર તો જાણીતું છે. આપણા અસ્તિત્વના જાણીતા છતાં અજાણ્યા એવા અનેક ખંડોનો પરિચય કરાવ્યો હોવાથી કેટલાક વિવેચક દોસ્તોયેવ્સ્કીને સાચો વાસ્તવવાદી અને ગંભીર અસ્તિત્વવાદી માને છે.

દોસ્તોયેવ્સ્કીએ 'ક્રાઈમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ' ઇ.સ. ૧૮૬૬માં રચી. આર્થિક કટોકટી, તેના તંત્રીપણા હેઠળ ચાલતા 'Epoch'નું બંધ પડવું, દેવું ચૂકવવા પ્રકાશકો સાથેના કરાર, જુગાર, ખાવાપીવાની મુશ્કેલીઓ–આવા સંજોગોમાં લખાયેલી નવલકથાએ કીર્તિ અને લક્ષ્મી અપાવ્યાં છતાં તેની આર્થિક સ્થિતિ યથાવત્ રહી. ઊલટ કપડાં ગિરવે મૂકવાં પડે એવી સ્થિતિ પણ આવી. કોઈ આંતરિક શક્તિથી આ બધા વિપરીત સંજોગો સામે તે ટકી રહે છે, 'ધ બ્રધર્સ કારામઝોવ' નવલકથા અધૂરી રહી જાય છે, મરણ પહેલાં તેનો આસ્તિક જીવ 'ન્યૂ ટેસ્ટામેન્ટ' વાંચે છે.

'ક્રાઈમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ' નવલકથામાં ડિટેક્ટીવ નવલકથાની ઘણી

લાક્ષણિકતાઓ હોવા છતાં તેના કેન્દ્રમાં છે હત્યા કરનાર માનવચિત્તની ઊંડી સંવેદનશીલ વાસ્તવિકતા. આ કારણે જ તે ભાવકની સંવિત્તિને ઊંડે ઊંડે સ્પર્શી શકે છે. હત્યાના નિમિત્તે માનવચિત્ત, તેની ગતિવિધિ, વિરોધાભાસી સંવેદનાઓ, પોતાની આસપાસનો સમય અને પોતાના રક્તમાં વહેતો સમય આ બધાં રૂપ પામ્યાં છે. રશિયન સમાજની છબીની સમાન્તરે દરેક પાત્રની ચૈતસિક વાસ્તવિકતા પણ છે—દોસ્તોયેવ્સ્કીના શબ્દોમાં 'higher realism' છે.

આ નવલકથાનું વસ્તુ સીધેસાદું છે. રાસ્કોલનિકોવ નામના યુવાને કાયદાનું ભણતર અધવચ્ચેથી છોડી દીધું છે, પોતાને અસામાન્ય, પ્રતિભાશાળી માને છે. તેના મત પ્રમાણે આવો માનવી કાયદાથી, નીતિથી પર છે; પોતાના વ્યક્તિત્વની સ્થાપના આ બધાને વટાવીને કરી શકાય. નેપોલિયન જેવા મહામાનવ થવા માગતો આ નાયક પોતાના સિદ્ધાન્તની સ્થાપના માટે નાણુંની ધીરધાર કરનાર વૃદ્ધાની અને તેની બહેન લિઝાવેટાની હત્યા કરે છે અને તેની કબૂલાત કરે છે. અંતે તે સાઈબીરિયાની જેલમાં જાય છે. આ સાદા વસ્તુમાં હત્યારા રાસ્કોલનિકોવના ચિત્તની મથામણો સંકુલ ભૂમિકાએ આલેખાઈ છે. પોતાના અપરાધને તે વાજબી લેખે છે અને એ માન્યતાને વળગી રહે છે. આમ હત્યા, હત્યાને વાજબી ગણાવતા નાયકની સંવેદના અને અન્તે તેનુ રૂપાન્તર–નવલકથાના કેન્દ્રમાં છે. નવલકથાના આ મુખ્ય વસ્તુની સાથે માર્મેલાદોવના કુટુંબના દુર્દૈવની અને રાસ્કોલનિકોવની બહેન દોન્યાની કરુણ જિંદગીની કથાને ગૂંથી લેવામાં આવી છે. મુખ્ય કથાવસ્તુને આધારે આ ગૌણ કથાઓની સંકુલતા વધુ ઊપસી આવે છે. નાયક રાસ્કોલનિકોવ પરસ્પર સ્વતંત્ર લાગતા આ કથાનકોમાં વહેંચાયેલો છે. હત્યા કરનાર રાસ્કોલનિકોવ, માર્મેલાદોવના કુટુમ્બની દુર્દશાને જાણનારો રાસ્કોલનિકોવ અને પોતાની બહેન દોન્યાની કરુણાને જાણનારો રાસ્કોલનિકોવ. આ ગૌણ કથાનકોમાં પરસ્પર વિરોધી પાત્રો છે. ઇષ્ટની મૂર્તિ જેવી સોન્યા એક બાજુએ છે તો બીજી બાજુએ અનિષ્ટની મૂર્તિ જેવો સ્વિદ્રિગેયલોવ છે. આ બેની વચ્ચે રાસ્કોલનિકોવની અને તેને નિમિત્તે માનવમાત્રની, ચેતના ઝોલાં ખાયા કરે છે. રાસ્કોલનિકોવને નિમિત્તે દોસ્તોયેવ્સ્કી માનવચિત્તનાં અતાગ ઊંડાણોમાં ફ્રોઈડનાય આગમન પહેલાં આપણને લઈ જાય છે. પોતાની ભયંકર ઇચ્છાશક્તિ વડે માનવી કેવું જીવન જીવે છે, પોતાના વર્તન દ્વારા ચરિત્રનું કેવી રીતે નિર્માણ કરે છે તે દરેક પાત્રને વિગતે તપાસવાથી જણાઈ આવે છે.

રાસ્કોલનિકોવની મહત્ત્વાકાંક્ષા ગમે તે હોય પણ તે માત્ર aesthetic louse બની રહે છે. તે પોતાની યાતનાને જ જીવ્યા કરે છે. સમાજનાં અનિષ્ટોનું પ્રતિબિમ્બ રાસ્કોલનિકોવમાં પડ્યું જ છે. વૃદ્ધાની હત્યા પાછળ તેની મહત્ત્વાકાંક્ષા અને તેની આસપાસના સમાજ–પરિસ્થિતિ પણ રહેલાં છે.

આ નવલકથાને મહાન ચિન્તનાત્મક નવલકથા તરીકે, 'a novel of Tragedy' તરીકે, 'attic tragedy' તરીકે ઓળખાવવામાં આવી છે. દરેક અંકમાં એક ઘટના હોય એવું પાંચ અંકી નાટક અને છેલ્લે ઉપસંહાર. આપણા જમાનાના આ એક રહસ્યમય નાટકની વિશિષ્ટતા એ છે કે દરેક પાત્ર રાસ્કોલનિકોવ છે, જેણે ઇષ્ટ તથા અનિષ્ટ એવાં બે અન્તિમોમાંથી એકની પસંદગી અનિવાર્યપણે કરવી જ પડે છે; આમ કરવા જતાં જે પરિણામો આવે તે ભોગવવાની જવાબદારી પણ ઉપાડવાની રહે. જો આવું નિરૂપણ કરવું હોય તો વાસ્તવવાદી (સ્થૂળ અર્થમાં) નવલકથાકારનું કામ નહિ, દોસ્તોયેવ્સ્કી સમાજનું યથાતથ આલેખન કરવાને બદલે દસ્તાવેજી વાસ્તવિકતાનું રૂપાન્તર કરતાં કરતાં માનવીની રુગ્ણ મનોદશાને કંડારે છે. રાસ્કોલનિકોવની સામે સંકુચિત વિચારસરણીવાળો રશિયન સમાજને મૂકે છે. આ નાટક દ્વારા થતા ખૂનમાં પરોક્ષ રીતે રશિયન નપુંસક સમાજ પણ ભળે છે. મૂગા ઢોરની જેમ સહન કર્યે જતા આ સમાજ પર જુલમ ગુજારનાર મૂડીવાદ દોસ્તોયેવ્સ્કીના પ્રહારોનો ભોગ બને છે. જેનું ખૂન થાય છે તે વૃદ્ધા અને લુઝિન આ મૂડીવાદી સમાજના પ્રતિનિધિ છે.' આ પાત્રોનાં વર્ણનોમાં લેખક ધારદાર વ્યંગનો ઉપયોગ કરે છે અને એ રીતે તેમનું નૈતિક કદંગાપણું વ્યક્ત થાય છે એટલા માટે જ રાસ્કોલનિકોવ આ વૃદ્ધાને જંતુ કહે છે, તેને મસળી નાખો તો કશો ફેર ન પડે, ઊલટ સમાજ પર મોટો ઉપકાર થાય. પણ એનું ખૂન કરવા જતાં રાસ્કોલનિકોવ પોતાનું પણ ખૂન કરે છે. બીજી તરફ લુઝિન પણ દંભી અને ચોખલિયા સમાજનું પ્રતિનિધિત્વ કરનારો છે. તે રાસ્કોલનિકોવની 'Shipcabin'માં આવે છે તે વખતની તેની ભાષા, તેના ઉચ્ચારો, તેનો સુંવાળો પહેરવેશ, ટાપટીપ આ બધું કૃતક, દંભી. આ સુંવાળપની પાછળ ગમે તેવું અધમ કૃત્ય કરવાની તૈયારી છે. માર્મેલાદોવની દફનક્રિયાના દિવસે સોન્યા સાથેનું તેનું અમાનુષી વર્તન આનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. દોસ્તોયેવ્સ્કી તો તેને સમાજની નૈતિકતાનો અંચલો ઓઢીને ફરનારા તરીકે ઓળખાવે છે. તે તો પોતાની જાતને જ બધાના કેન્દ્રમાં જુએ છે, એટલે

આત્મરતિથી છલોછલ છે. તેના અને વૃદ્ધાના વર્ણનમાં દોસ્તોયેવ્સ્કીનો રોષ પણ પ્રગટ થાય છે. પાત્રોનાં વર્ણનોની સાથે સાથે ટીકા–ટિપ્પણ, ઉગ્ર ચર્ચાઓ પણ ચાલે છે. એમાં સર્જક તરીકેની વિશેષતા અને મર્યાદા બંને જોવા મળે છે. પાત્રોનાં વર્ણનો, સંવાદો દ્વારા તેમના એકલતા, શૂન્યતા આલેખાય છે, સ્થળોનાં વર્ણનો–જેવાં કે, દારૂનું પીઠું, સોન્યા, રાસ્કોનિકોવ તથા સ્વિદ્રગેયલોવની ઓરડીના વર્ણનો, હેય માર્કેટનો વિસ્તાર–માં ગરીબી, માંદગી ઊકાશમાં કરે છે. રાસ્કોલનિકોવને તો ગરીબાઈ સાથે અવિનાભાવી સમ્બન્ધ છે.

આ નવલકથામાં વેશ્યાના વ્યવસાયની વાત રચનારીતિના અવિભાજ્ય તત્ત્વ તરીકે આવે છે, માર્મેલાદોવની સાવકી પુત્રી સોન્યા પોતાના કુટુમ્બના ગુજરાન માટે યલો ટિકિટ લઈને વેશ્યાનો વ્યવસાય સ્વીકારે છે. રાસ્કોલનિકોવની માતા અને પોતાની બેન દોન્યાની કરુણ સ્થિતિના કેન્દ્રમાં ગરીબાઈ જ છે. રાસ્કોલનિકોવ સોન્યા અને દોન્યાનો સમાન્તરે વિચાર કરે છે. સોન્યા જેવી જ દોન્યાની નિયતિ થાય તો ? એ બંનેને પોતે કરેલા સ્વાર્પણનો ખ્યાલ પણ છે ખરો એવો પ્રશ્ન તેને થાય છે. અહીં તેને માર્મેલાદોવના શબ્દો, યાદ આવે છે : For every man must have some where to turn....' થોડી જ વાર પછી તે પંદર સોળ વર્ષની લથડિયાં ખાતી છોકરી પાછળ પડેલા એક જાડિયા ગુંડાને જુએ છે, તે જ વખતે એ બોલી પડે છે : 'અરે, સ્વિદ્રગેયલોવ ! અહીં તારે શું જોઈએ છે?' અહીં સોન્યા અને દોન્યા એક બની જાય છે. કારણ કે સ્વિદ્રગેયલોવે દોન્યા સાથે એવું જે વર્તન કર્યું હતું. ભવિષ્યમાં આલેખાનારી ઘટનાઓના એંધાણ અહીં વરતાય છે. દા. ત. પોલિસ સ્ટેશનમાં વેશ્યા જોડે સંકળાયેલા પ્રસંગો, રાસ્કોલનિકોવનો હેય માર્કેટ પાસે વેશ્યા સાથેનો સન્નિકર્ષ, બીજ પાસે એક સ્રીનો આત્મહત્યા કરવાનો પ્રયત્ન, શેરીમાં ભીખ માગતી સોન્યાની પ્રતિકૃતિ લાગતી છોકરી; પાંચ વર્ષની વયની આમંત્રણ આપતી છોકરીનું સ્વિદ્રિગેયલોવનું આવતું સ્વપ્ન...... આ બધામાં વેશ્યાવૃત્તિના અંશો એક યા બીજી રીતે સંકળાયેલા છે. વ્યાપક સન્દર્ભ અને સામાજિક સમસ્યાના અનુસંધાનમાં એક બાજુ મૂડીવાદ અને બીજી બાજુએ વેશ્યાવૃત્તિનુ આલેખન થાય છે. ઘટનાઓની યોજના એવી રીતે થઈ છે કે નિર્દોષતા અને લુચ્ચાઈની ભેદરેખા ભૂંસાઈ જાય છે. આ બેને અલગ કરવા માટે કઈ ભાષા કામ લાગે ? અહી તો સદ્ અને અસદ્‌ની ભાષાનો સન્દર્ભ જ બદલાઈ જાય છે, શબ્દો ઉપહાસભર્યા બનીને પોતાની

કાન્તિ ગુમાવી દે છે.

પિટર્સબર્ગની છબિ પણ જોવા જેવી છે. પાંડુરોગી આ શહેરમાં શુદ્ધ હવા નથી, અવકાશ નથી, વાતાવરણમાં ભેજ અને દુર્ગન્ધ છે, અન્ધકારના આછા ઓળા પડેલા છે. રાસ્કોલનિકોવની Shipcabinમાં હત્યાનો નકશો તૈયાર થાય છે, તેની મા એ ઓરડીને કોફીન સાથે સરખાવે છે, બારી વગરની આ ઓરડી આખા નગરનું પ્રતીક છે. કેદખાના જેવા આ નગરમાં ઘવાયેલા, દુભાયેલા, શાપિત લોકો જ રહે છે. એકલવાયા, દુઃખિયારાં, વિચ્છિન્ન લોકોનો જાણે માળો છે. હત્યા કરવા જતો રાસ્કોલનિકોવ વિચારે છે કે આ શહેરમાં બગીચો નથી, ફુવારો નથી, માત્ર દુર્ગન્ધયુક્ત હવા છે. એકબીજાથી વિખૂટા પડી ગયેલા અને છતાં સાથે રહેતા લોકોની નારકીય યાતનાઓવાળું આ નગર છે. સામાજિક અને અસામાજિક, સંત અને શેતાન, દુર્જન અને શેતાન-એવાં બે બે રૂપ માનવીનાં છે. માનવીનું રૂપ ગમે તે હોય પણ માનવી પોતાની વેદનાને ચાહે છે. માર્મેલાદોવ જેવા તો પોતાની દયનીય પરિસ્થિતિની કબૂલાત રાસ્કોલનિકોવ આગળ કરીને પોતના દુઃખને વાજબી ,ઠેરવવાનો પ્રયત્ન પણ કરે છે. છેવટે રાસ્કોલનિકોવ એવા તારણ પર આવે છે કે ગરીબી ખરાબ વસ્તુ નથી પણ માણસ જ્યાં જાય છે તે જગ્યાઓ જ ગંદી છે. તેનું વર્તન ઘણી વખત અસંગત લાગશે. કયારેક તે પીધેલી છોકરીને મદદ કરવા તત્પર બને છે તો કયારેક નિર્ણય ફેરવીને એને એના ભાગ્ય પર છોડી દે છે.

સામાજિક અસમાનતાઓને કારણે રાસ્કોલનિકોવના ચિત્તમાં અપરાધનું બીજ વવાય છે. તેનું વ્યક્તિત્વ અને તેની આકાંક્ષાઓ વચ્ચે મેળ ખાતો નથી. આમ છતાં તે સાચા અર્થમાં ઊંડી સંવેદનશીલતા ધરાવનાર, નૈતિક સભાનતાને તેના બધાં જ પરિમાણો સાથે જાણનાર, વાસ્તવિકતાને પૂરેપૂરી ઓળખનાર વ્યકિત છે. સામાજિક અનિષ્ટો સામે તેને આકરો રોષ છે, એ બધું તેનાથી સહન નથી થતું. પોતે કરેલા અપરાધનાં જે કારણો ગણાવે છે તેમાં આ પણ એક છે. જો કે આ બાબતમાં તે પોતે પૂરેપૂરો સ્પષ્ટ નથી. એક બાજુએ નેપોલિયન થવાની તેની મહત્ત્વાકાંક્ષા, બીજી બાજુએ કુટુમ્બની દયનીય સ્થિતિ, ત્રીજી બાજુએ કોઈ આસુરી શકિતનું વર્ચસ્, ચોથી બાજુએ પોતાની ઓરડી માટેનો રોષ, પોતાની જાત, સમાજ, પરિસ્થિતિ પ્રત્યેનો ધિક્કાર આ બધાં પરિબળો આ ખૂનમાં ભાગ ભજવી જાય છે. તે કહે છે ખરોઃ 'આ ખૂન મેં મારા માટે કર્યું છે, માત્ર મારા માટે જ કર્યું છે.' એટલું

તો ચોક્કસ છે કે આ ખૂન તેણે માત્ર પૈસા માટે કર્યું નથી જે સમાજમા પરિસ્થિતિમા જીવે છે તેનાથી તેને સન્તોષ નથી પોતાના વર્તુળની બહાર જવા માટે તે હત્યા કરે છે યુનિવર્સિટીમા તો તેના કોઈ મિત્રો પણ ન હતા સમાજથી વિચ્છિન્ન અને એકલા પડી ગયેના આ પાત્રની સવેદનાને નવલકથાકારે સૂક્ષ્મતાથી તપાસી છે તે ઉપરે તો પોતાની જાતથી પણ અળગો પડી ગયો છે પોતાના લાગણી વિચાર, ભૂતકાળ – આ બધાથી તે અળગો પડી ગયો છે પુન પર પાણીમા પોતાની છાયા જુએ છે તે પણ બદલાઈ ગયેલી છે તે જાણે કે હવામાં ઊચે ને ઊચે ગતિ કરે છે તેને કોઈની દયા, ખપતી નથી તે કોઈને મળવા માગતો નથી 'મને એકલો રહેવા દો' આ તેનુ ધ્રુવ વાકય છે ખૂન કર્યા પછી મા અને બહેન પ્રત્યેનુ વર્તન પણ બદલાયેલુ છે તેમના પ્રત્યે પ્રેમ છે કે ધિક્કાર એ જ તે કળી શકતો નથી આ બધાના મૂળમા સમાજનુ વાતાવરણ પણ રહેલુ છે આ સમાજ તેના અ તરગ સાથે ભળી ગયેનો છે

નવલકથામા અવારનવાર આવતા હિ સાના દશ્યો, મૃત્યુનુ કલ્પન પીળા રગનુ કલ્પન રાસ્કોલનિકોવને ભય પમાડે છે વૃદ્ધાનુ ખૂન કરતા પહેના રાસ્કોલનિકોવને સ્વપ્ન આવે છે ખેડૂતો ઘોડાને મારે છે તેનું સ્વપ્ન ખૂન કર્યા પછી પોલીસ અધિકારી તેની મકાનમાલિકણ ઈલ્યા પેટરોવિચને મારે છે તેનુ સ્વપ્ન અને ફરી વાર તે વૃદ્ધાનુ ખૂન કરે છે તેનુ સ્વપ્ન તેને આવે છે આ બધા અનુભવો, લાગણીઓ તેને સતત વિચારતો કરી મૂકે છે આ જગતનો એક જ મોટા અને મહાનનો કાયદો છે હત્યાનો રાસ્કોલનિકોવ વૃદ્ધાની હત્યાની સાથે સાથે પોતાના સિદ્ધાન્તોની પણ હત્યા કરે છ તે કોઈ પણ ભોગે ટકી રહેવા માગે છે એટલે સ્વાભાવિકપણે ને પોતાના કાર્યમાં એચાયેલો રહે છે ખૂન કર્યા પછી પણ એ વિચારે છે કે હુ કઈ સામે ચાલીને ખૂન કરવા થોડા ગયેલો ? અને છતા ખૂનનો નકશો તૈયાર કરીને જ તે જાય છે તેને સાનભાન નથી, તાવનુ ઘેન છે મન શૂન્યતાવાળુ છે છેલ્લે તે સોન્યાને કહે છે મે નહી પણ કોઈ આસુરી વૃત્તિએ ખૂન કર્યું છે આમ તે કશાક અગમ્ય તત્ત્વથી દોરાઈને ખૂન કરે છે ખૂન કર્યા પછી એ કેવી રીતે કર્યું તેનુ વર્ણન રમૂજી આક્રોશમય ભાષામા કરે છે પણ આ વર્ણન પીઠામા આવેલો કારકુન સાચુ માનતો નથી તે ધીમે ધીમે વિચાર, વાણી અને વર્તન વચ્ચેનુ ઐક્ય ગુમાવતો જાય છે પોતાના કાર્યની યોગ્યતા ઠસાવે છે પોતાની ઇચ્છા, ચેતનાથી ભિન્ન એવુ

કર્યું તેને પોલિસ અમલદાર પોરફીરી પાસે લઈ જાય છે. 'પત'ગિયું આગમાં ઝંપલાવે છે. મારું હૃદય ધડકે છે. એ જ ખરાબ છે.' પોતે કરેલી હત્યાની ઘટનાને જીવન્ત બનાવવા માટે ખેલ વગાડે છે. આમ તેના મનની ગતિવિધિના આંદોલન વ્યક્તિઓના સન્દર્ભમાં, તેની પોતાની જાત સાથેના સન્દર્ભમાં નિરૂપાયાં છે.

આ નવલકથાનો અર્થ સમજવા માટે રાસ્કોલનિકોવનો બીજાં પાત્રો સાથેનો સમ્બન્ધ પણ તપાસવા જેવો છે. રાસ્કોલનિકોવ તથા સોન્યાની સાવકી મા કેટરીના ઈવાનોવાનો સંબંધ વિશિષ્ટ છે. પોતાની નૈતિક માન્યતા તથા જીવન પ્રત્યેના વિચિત્ર દૃષ્ટિકોણને કારણે રાસ્કોલનિકોવ પછી સોન્યાની માનું સ્થાન આવે. સોન્યાના 'સત્ય' કરતાં જુદું એવું તેનું સત્ય રાસ્કોલનિકોવના 'સત્ય' સાથે વધારે તાદાત્મ્ય ધરાવે છે. કેટરીના કોઈ પણ ભોગે ન્યાય ઝંખે છે. સાવકી મા માટે સોન્યા કહે છે : તે પવિત્ર છે. સોન્યા સાથેની ત્રણે મુલાકાતમાં રાસ્કોલનિકોવે ન્યાયનો આગ્રહ રાખ્યો છે. કેટરિના એવા ભ્રમમાં રાચે છે કે ક્યાંકથી મદદ આવશે, બીજા શહેરમાં તે જશે, સુખી થશે, કોઈ છાત્રાલયની સુપ્રિન્ટેન્ડેન્ટ થશે. ભવિષ્યમાં ન્યાય મળશે એવી આશામાં તે અત્યારે અન્યાય વેઠી લેવા તૈયાર છે. રાસ્કોલનિકોવ પણ સમાજવ્યવસ્થામાં ક્રાન્તિ લાવવા માગે છે, આમ કરવા માટે વર્તમાન વ્યવસ્થાને ખતમ કરવી પડે. નીતિવાદી વ્યવસ્થાનો આગ્રહ રાખતી આદર્શ-વાદી ફિલસુફી સામે રાસ્કોલનિકોવને વિરોધ છે. તે પોતાની આગવી નીતિ સર્જી લેવા માગે છે. 'રક્તપાત કરવા માટેની નૈતિક સંમતિ'ની તે વાત કરે છે. આ પણ તે અંતરાત્માને નામે જ કરવા માગે છે. શક્તિ વિના તો કશું થઈ જ ન શકે અને શક્તિ મેળવવા શક્તિ જ જોઈએ. આ બંને પાત્રો પોતાના અભિમાન ટકાવીને જીવવા માગે છે, પોતાની ઘવાયેલી ચેતનાને ટકાવી રાખે છે. આમ તો રાસ્કોલનિકોવ ઈશ્વરમાં માને છે પણ સોન્યાને કહે છે ય ખરો : 'પણ કદાચ ઈશ્વર છે જ નહીં.' આમ તે પૂર્વનિર્ણીત વિચારવ્યવસ્થા સામે યુદ્ધ જાહેર કરે છે. જ્યારે કેટરિના પોતાની રીતે બળવો કરે છે. પોતાના મરણ સમયે પાદરીને બોલાવવાની ના પાડે છે; પાદરીને આપવાના પૈસા પણ નથી. તે તો બોલી ઊઠે છે : 'મેં કોઈ પાપ કર્યું નથી. ઈશ્વરે મારા જેવીને માફ કરવી જોઈએ. મારા દુઃખની એને ખબર છે.. એ માફ નહીં કરે તો પણ મને પરવા નથી.'

'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'નાં પાત્રોને આ સંદર્ભમાં તપાસી શકાય. દોસ્તોયેવ્સ્કીનું એક પાત્ર કહે છે કે માનવહૃદય ઈશ્વર અને શેતાનની યુદ્ધભૂમિ છે. આની પ્રતીતિ આ નવલકથામાં અને 'ધ ઇડિયટ'માં થાય છે. આ કૃતિનાં પાત્રો જન્મ સાથે જ મોરચો માંડે છે, ઉગ્ર ચર્ચાઓ કરે છે. બે વિરુદ્ધ વિચારસરણી ધરાવતાં પાત્રો વચ્ચે પરિસંવાદો ચાલ્યા કરે છે અને આ બધાના કેન્દ્રમાં સદ્ અને અસદ્ છે. પણ આનો અર્થ એ નથી કે આ બધું યાંત્રિક રીતે સ્થાન પામી જાય છે. ઘટનાવિન્યાસ, વાતાવરણ કૃતિમાં રચાતું રચાતું આપણી આગળ પ્રગટ થાય છે. પરસ્પર વિરોધી પાત્રો, વિચારો ગુંથાતા ગુંથાતા આવે છે. આ બધાંને અન્તે આવે છે મુક્તિ. જે છે તેમાથી મુક્તિ, જે નથી તે થવાની ઝંખના. દરેક પાત્ર પોતાની જવાબદારીપૂર્વક ઇષ્ટ કે અનિષ્ટનો માર્ગ ગ્રહણ કરે છે. નાયક-નાયિકાઓની સ્વતંત્ર વિચારધારાઓની સાથે બીજાં પાત્રોની વિચારધારાઓ ભળે છે અને એને કારણે નવલકથાનું નિમન્ધન ગતિશીલ બને છે; પરિણામે અનેક અર્થઘટનો શક્ય બને છે. આમ નવલકથાની તપાસમાં વિરોધી વિચારધારાઓની ગતિ તથા તેમની વચ્ચેનો સંઘર્ષ નવલકથાનું કેન્દ્રસ્થ મોટીફ બની રહે છે. પાત્રો માંદગીની પ્રતીકયોજના દ્વારા અહીં સાકાર થાય છે. દરેક પાત્રની કોઈ ને કોઈ પ્રકારની માંદગીના આપણે સાક્ષી બનીએ છીએ, નવલકથાના તંતેતંતમાં આ જોવા મળે છે. નવલકથાને અન્તે આવતા ભરતવાક્ય વિશે મતમતાંતરો છે. મૂળ પ્રશ્ન એ છે કે રાસ્કોલનિકોવની બિમારીનો અન્ત આવ્યો ખરો? નવલકથાનું મુખ્ય આકર્ષણ ઉપસંહાર છે. રાસ્કોલનિકોવને અંતે જે સ્વપ્ન આવે છે તે મહત્ત્વનું છે. એક પ્રકારના જીવલેણ જંતુઓ માણસો પર હુમલા કરે છે, માણસો પાગલ અને આક્રમક બને છે. જે માણસ પોતાની જાતને સત્યના સંત્રી, બુદ્ધિશાળી માને, પોતાના અભિગમને વૈજ્ઞાનિક માને, નૈતિક માન્યતાઓને સર્વસ્વ માનીને ચાલે તેમને આ રોગ લાગુ પડે છે. આ બુદ્ધિવાદના રોગની ચેપી અસરથી સંવેદનની ભૂમિકા જાણે અદશ્ય થઈ જાય છે. દરેક માનવી પોતે પોતાની જાતને સત્યનો રક્ષક માને છે. માણસો એકબીજાની હત્યા કરે છે. આ પ્લેગ વિસ્તરતો જ જાય છે.

આ રોગચાળાની આજુબાજુ આ નવલકથાની રૂપરેખા દોરાઈ છે. વારવાર આશ્ચર્યજનક ઘટનાઓ બનતી રહે એવી આ પુરાણ કથા છે. માનવ-નિયતિ માનવીય પરિસ્થિતિ અને માનવ હોવાની શક્યતાનો આ કથા નિર્દેશ કરે છે. Microbનો અર્થ સૂક્ષ્મ જંતુ અથવા વનસ્પતિ છે પણ રશિયન ભાષામાં

તેના સાહચર્યો કુકકરમાં જોઈ શકાય છે માત્ર માનસિક કે શારીરિક નહીં એવા આ રોગનો ભોગ માનવી બને તે શું પરિણામ આવે? આ રોગ આધ્યાત્મિકતાને પણ આવરી લે છે, એક વિવેચકના મત પ્રમાણે આ રોગ ને Psycho Pathology અને Possessionના સ્તરે પણ જોઇ શકાય, રૂપક તરીકે ઘટાવીએ તો બૌદ્ધિક અને ધર્મના સ્તરે પણ જોઈ શકાય. એ રીતે નવલકથામાં કેન્દ્રસ્થાન આ રોગ પ્રાપ્ત કરે છે. આ સ્વપ્નના રોગની સાથે બીજાં પાત્રોના રોગને જોવાના-સમજવાના રહે. સૌથી વધુ માંદલું પાત્ર સ્વિદ્રિગેયલોવ છે, તેની માંદગીનો એક છેડો રાસ્કોલનિકોવમાં જોઈ શકાય છે. રાસ્કોલનિકોવની કથાના ગતિ બિમારીથી સ્વાસ્થ્ય-પ્રાપ્તિ સુધીની છે, તેનો એક છેડો સ્વિદ્રિગેયલોવમા તો બીજો છેડો સોન્યામાં જોઈ શકાય છે. સ્વિદ્રિગેયલોવ અને રાસ્કોલનિકોવમાંથી કોણ બચી જશે એ નક્કી નથી થતું. કેટલાક વિવેચકોના મતાનુસાર સ્વિદ્રિગેયલોવની માંદગીનું કારણ ઇતિહાસ છે. તેને રાસ્કોલનિકોવને. ઇતિહાસ જાણવામાં રસ છે. તેનો ધર્મ અન્તે અંધશ્રદ્ધામાં પરિણમે છે, તે ઇશ્વરમાં નહીં પણ ભૂતપિશાચમાં માને છે. ઇશ્વર ન હોય તો બધું જ શક્ય છે એ વાતનું સમર્થન આ પાત્ર ખોટી રીતે કરે છે. રાસ્કોલનિકોવની સમસ્યાઓનો આ પાત્ર ઉત્તર છે. રાસ્કોલનિકોવ પોતાનો આગવો કાનૂન સ્થાપવા જાય છે, સ્વિદ્રિગેયલોવ કાનૂનભંગ કરવામાં માને છે. એ રીતે બંને અપરાધી છે. ઈયાગોની યાદ અપાવતો સ્વિદ્રિગેયલોવ જીવજંતુ પકડતા કરોળિયા જેવો છે. આવી ધૃણાસ્પદ અને કઠોર વાસ્તવિકતામાં જીવતા માણસની જિન્દગીનું શું? રાસ્કોલનિકોવને સ્વિદ્રગેયલોવના રોગની પરખ છે. દોન્યાને પામવાના તેના પ્રયત્નોથી તે માહિતગાર છે. દોન્યાના અસ્વીકારથી તેનું પહેલું, અક્રમ મરણ થાય છે. દોન્યા જો સ્વીકારે તો તેને દુરિતમાંથી મુક્તિ મળત પણ એમ બનતું નથી. આત્મહત્યા કરતાં પહેલાં તે થોડાં સત્કાર્ય કરે છે પણ દોસ્તોયેવ્સ્કી સૂચવવા માગે છે કે માત્ર સત્કાર્ય નહીં સદ્‌વિચાર પણ જીવનમાં અનિવાર્ય છે. તે પોતે સર્જેલા ઇતિહાસથી બચી શકતો નથી આથી જ નવલકથામાં તેનું રૂપાન્તર શક્ય બનતું નથી.

આ નવલકથામાં વિરુદ્ધ ગતિનાં બિન્દુઓ – માંદગી અને સ્વાસ્થ્ય, નરક અને મોક્ષ, વેદના અને મુક્તિ, અપરાધ અને શિક્ષા નવલકથાને આગળ વિસ્તારે છે. સ્વિદ્રિગેયલોવને આવતું સ્વપ્ન દોસ્તોયેવ્સ્કીની ચરમ સિદ્ધિરૂપ છે. ભયાનકતા, ભૂતાવળ અને અતિવાસ્તવના અંશોવાળું એ સ્વપ્ન નવલકથાને પ્રતીકાત્મક બનાવે છે. તેને અન્તે સ્વિદ્રગેયલોવ પોતાનો

પુસ્તક સ્વીકાર

(૧) શબ્દની શક્તિ – ઉમાશંકર જોષી (રૂ. ૩૨)
(૨) ચિન્તયામિ મનસા – સુરેશ જોષી (રૂ. ૩૦)
(૩) કાવ્યવ્યાપાર – હરિવલ્લભ ભાયાણી (રૂ. ૨૫)
(૪) મીરાં – નિરંજન ભગત (રૂ. ૨૪)
(૫) બાથટબમાં માછલી – લાભશંકર ઠાકર (રૂ. ૧૫)
(૬) ત્રીજો પુરુષ – રઘુવીર ચૌધરી (રૂ. ૧૫)
(૭) માનીતી અણમાનીતી – સં. શિરીષ પંચાલ (રૂ. ૩૨)
(સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ)

ઉપરનાં બધાં પુસ્તકોના પ્રકાશક સદ્‌ભાવ પ્રકાશન – ૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧.

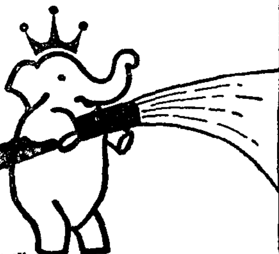
(૮) અત્રતત્ર – વિજય શાસ્ત્રી (પ્ર. પોતે, રૂ. ૨૩)
વિક્રેતા–સાહિત્ય સંગમ, બાવા સીદી, ગોપીપુરા, સૂરત. ૩૯૫ ૦૦૨

સૂચના :

એતદ્‌ના ૪૯મા અંકથી વાર્ષિક લવાજમ રૂ. પચીસ કરવામાં આવ્યું છે. આશા છે કે એતદ્‌ના ગ્રાહકો આ વધારો સહી લેશે. લવાજમ તાત્કાલિક મોકલી આપવા વિનંતી.

હસ્તિ પાઇપ

ખેડૂતોને એક વરદાન







નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ

CHAITRA-PIL 118 GJ

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક પ્રકાશક ઉષા જોષી ૫૭ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન તલાટી પ્રિન્ટર્સ, જમ્બુડી કૂઈ, ગાંધી ઓઈલ મિલ પાછળ, વડોદરા

એતદ્-૫૦

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

મે ૧૯૮૨ વર્ષ ૪ અંક ૫૦

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૭, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ પ્રીતાનગર, બિલ્ડીંગ નં/૬, ફ્લેટ-૨૪, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રૂઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ ૩/૨૦, અભિજ્ઞ એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા (પચીસ)

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ મુંબઈ, રસિક શાહ મુંબઈ

મા મુકુંદ દવે 'વસંત' રોણબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સદ્ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ

લેખ અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉષા જોષી, ૫૭, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

છ કવિતા

નીતિન મહેતા

૧

અડધી રાતે
મારામાંથી એક પડછાયો ઊઠયો,
ચાલ્યો, ખુરશી પર બેઠો,
પાસેના ટેબલ પર બે કોણી ટેકવી,
બે હથેળીમાં માથું મૂકી,
બે આંખે બારી બહારના આકાશને તેણે
જોયા કર્યું
હું ધીમેથી ઊઠી ખુરશી પાસે
જવા ગયો,
પણ વચ્ચે ઠેસ વાગી
ને પડી ગયો
જરાક અમથો અવાજ થયો ના થયો
આટલી જ વાત.
— ને સામે હવા.
બસ પછી હું રોજ
અડધી રાતે જાગી,
ટેબલ-ખુરશી ને બંધ બારી
જોઉં છું.

૨

એક વાર હું પડી ગયો

તે મારે દરિયાના ટાંકા લેવા પડયા
હવે તો આખી રાત માથામાં
દરિયો સુસવાતો રહે છે
ને શુક્લપક્ષમાં તો મારું માથું
ફાટફાટ થાય છે.

૩

પછી અંગૂઠા જોડે સ્વપ્નું અથડાયું
લીમડાની જેમ ફરફર્યા કાનોમાતર
ટ્રેનમાં મને ત્રણ મૂછો, ત્રણ ચશ્માં
ને ત્રણ હાથ ઊગ્યા
અમે ત્રણેયે એકબીજા પાસે છાપાં માગ્યાં
પાટાઓ પરથી ટ્રેન ઢોળાઈ ગઈ
ખીણમાં ત્રણ સફરજનો ગબડી પડયાં
જાગ્યો ત્યારે
હાથ, ચશ્માં, મૂછો કચરા ટોપલીમાં
પડેલાં જોયાં
મ્હોં ધોવા ગયો
કપાળમાંથી ખીણ વહેતી રહી
તેમાં જોયાં મેં લીમડાના વૃક્ષ નીચે
પડેલાં ત્રણ સફરજનો
આંખો બંધ કરી પાણીની છાલક
મ્હોં પર મારવા
ગયો તો
આંખો ગબડી પડી સફરજન પર.

૪

ખડકાળ પર્વત પર ગોબાઈ ગયેલા
ગોળ પથરા જેવું,
ઘેટાંની આંખો ઉખાડીને
તેના પર ચીટકાવી હોય
ને બુદ્ધની મૂર્તિના કાન ઉપસ્યા હોય
ને હવાથી ટોચાઈ ટોચાઈને

ચાળણી થઈ ગઈ હોય તેવો ચહેરો
તથા ઉપરાઉપર ચઢી ગયા હોય તેવા હોઠ
વચ્ચે જંગલની વચ્ચે ચાલી જતી
કેડી જેવી જીભ,
બે નસકોરાં વચ્ચેથી ટપકતા શ્વાસ.
કોઈ વાર
હથેળી વચ્ચે
થાકેલા જડબાને ગોઠવું છું
ત્યારે લાગે છે-પર્વત પરનો
પથરો ધરતીકંપ થાય
ને હલબલી ઊઠે
તેમ હાથમાં રહેલો આ પથરો
ખણખણી ઊઠે છે
ને માથું કબાટમાં મૂકી
હું પછી ઊંઘી જાઉં છું.

૫

ચાલતાં ચાલતાં આ પુલ સુધી તો
હું આવ્યો છું
સામે જોઉં છું તો પીળી એક દીવાલ છે
તેના પર લાલ રંગનું એક ધાબું છે
મારા પગ પાસે ચમકતી રેતી ઓઢી
નદી સૂતી છે
ને મને તરસ લાગી છે.
મારા ગળામાંથી ઘૂમરી ખાતાં તમરાંઓ
સતત ઊડયા કરે છે
પીળી દીવાલ ક્યારે ખુલશે
તેની રાહ જોઉં છું
તો લાલ ધાબામાંથી એક પક્ષી ઊડે છે
ને સૂરજ પર જઈ બેસે છે
પૂલ ધીમે ધીમે ઊંચકાય છે
રેતી ઉછળતી ઉછળતી છાતી સુધી

આવે છે
સૂરજને ચાંચમાં લઈ પક્ષી
ઊડે છે
મારી આંખ નદીના પાણીમાં
ઊંડી ઊતરી જાય છે
હું ત્રમત્રમાટથી દટાઈ જાઉં છું.

૬

તને જોતાં મારામાંથી
સમુદ્ર ઉછળીને પંખી બની
તારી છાતી પર બેસી જાય છે
મારી આંખોમાં થીજી ગયેલી નદીઓ
વંટોળિયો થઈ તારા શરીર પર
ફરી વળે છે
ઝેર પાયેલા મારા હાથથી
તને હું જગ્યાએ જગ્યાએ દંશ દઉં છું

મારા આવેગો જ્યારે તારા
નિશ્વાસ બની
મારા પર તારાં આંસુ ટપકાવે છે
તારા પહોળા હાથ મારા શરીર પર
ક્રોસ જેમ ખોડાય છે
ત્યારે મારું માથું, આંખો, હાથ
બધું પેલું પંખી ચણી
ઊડી ગયું હોય છે.

હવે હું યુદ્ધભૂમિ જેવો લથબથ

બે રચનાઓ

ડબલ્યુ. એસ. મેરવિન
અનુ. અરુણ અડાલજા

વરસાદ પછી સૂર્યાસ્ત

વૃદ્ધ વાદળી પસાર થાય તેની પુત્રીનો શોક મનાવતી
સાંભળી નહીં શકતી કોઈ કંઈ કહે તેને
પ્રત્યેક ક્ષણ છે ક્યારેય નહીં ઉઘડેલાં કમાડોમાંની એક

નાનકડા શીતળ ઝરણાં હું જ્યાં જાઉં ત્યાં
તમે સ્પર્શો હૃદય
રાત પાછળ પાછળ આવે

અંધકાર શીતળ છે
કારણ તારાઓને એકમેકમાં શ્રદ્ધા નથી.

ઉદાસી

તારા ખ્યાલમાં હું મૂકું મૌન પાણી પર
આ માથું
દેખાય
પૃથ્વી ફરે છે
આકાશને ગતિ નથી.
એક પછી એક મારી પાંપણો પોતાને મુક્ત કરે
અને પછડાય
અને પોતાને મળે પહેલી વાર
છેલ્લી વાર

સંજ્ઞાઓ

ડબલ્યુ. એસ, મેરવિન
અનુ અરુણ અડાલજા

મારા અર્ધા જીવન પૂર્વે
જોતાં નદી પંખીઓ

પરોઢ
શ્વેત પંખી છોડી દે

વિચિત્ર
હોવું કોઈ પણ સ્થળે

પાંદડાઓ સમજે છે ફૂલો
પૂરતા પ્રમાણમાં

પ્રત્યેક ઊંઘનાર
પરેશાન
પોતાના પ્રકાશથી

મૌન
છે મારો ગોવાળિયો

જન્મ્યા એક વાર
જન્મ્યા અહર્નિશ

નાનો કૂતરો ભસતો
ઘણે ઊંડે દીવાલોની ભીતર

પવન જાગે છે અંધકારમાં
જાણતાં એ બન્યું છે

સંગીત થંભી જાય
એક બારાની પેલે પાર
નહીં ચાલ

બારી
ઘરમાં
એક અંધ માણસના

એક બૂમ
છાપરાં અંધારતી

ત્વરિત સ્મિત
એક જોડા જેવું

પડછાયાઓને કૂંચીઓ નહીં
પવન તેમને હલબલાવે

મૌન નદીઓ
આપણી ગમ પછડાય
ખુલાસાઓ વિના

નગર ઊભું
નદી પાસે
મશાલો સાથે

અંધ
યાદ કરતાં મને બાળપણમાં

કડવાશ બિચારણની
એક જાતનું જ્ઞાન

ભાયડા
તે મકાનમાં પ્રવેશે ત્યાં લગી

૭ એતદ્ મે ૮૨

તેમનાં જોડા જુઓ
જુઓ કેવી ખરાબ રીતે
એ ઘવાયા છે

બહેરા
કાન માંડે તેનું હૃદય સાંભળવા

* સાંભળે નામ એક મહાન તારાનું
ક્યારે ય નહીં જોયેલ

બરફ
વરસે જરદાલુના વાડામાં
જાણે પહેલાં ત્યાં જઈ આવ્યો હોય

ઘંટડી છલકાય
આકાશ ઘેરાય

નજરે પડે
છે તેવાં નહીં
પણ તેમને જે વારે છે તેવા

ચાલ

ઉઘાડવાળી રાત
માછલીઓ
ઉછાળા મારતી તારાઓ ભણી.

* એતદ્ મે ૮૨

સાહિત્યતત્ત્વ વિશેની સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચામાં અનેક વાદ જોઈને કેટલાકની ધીરજ ખૂટી જતી હોય છે. સાહિત્યતત્ત્વના મૂળભૂત મુદ્દાઓ પરત્વે ઐકવાક્યતા પ્રવર્તતી નથી અને તેથી એ અંગેની વિતણ્ડામાં જ રસ લેનારો એક વર્ગ ઊભો થયો છે જે ગમ્ભીર પરિભાષા અને જાણીકરીને ઊભી કરેલી દુર્બોધતાની આડશે અરાજકતા ફેલાવવાના રોમેન્ટિક અભિનિવેશને જ છુટ્ટો દોર આપતો હોય છે એવું કેટલાક અકળાઈને કહેવા લાગ્યા છે. આપણી નેમ તો સાહિત્ય કૃતિના હાર્દમાં પહોંચવાની હોવી જોઈએ. આ કહેવાતી તાત્ત્વિક ચર્ચાની જટાજાળ જો એમાં જ અન્તરાયરૂપ થતી હોય તો વ્યુત્પત્તિમત્તાના આભાસી ગૌરવને નામે એને છાવર્યા કરવાનો કશો અર્થ નથી એવું કહેવાતું સંભળાય છે. ઍરિસ્ટોટલના સમયથી આ ઊહાપોહ ચાલતો આવ્યો છે. કોઈવાર 'Mimesis'-ના પર વધારે ભાર મૂકવામાં આવે છે તો કોઈ વાર ભાષા અને અભિવ્યક્તિની વીગતો પર. ઍરિસ્ટોટલ પ્લેટોની વિચારણાનું પુનઃસંસ્કરણ કરે તો ઍરિસ્ટોટલના અનુગામીઓ એની વિચારણાનું પુનઃસંસ્કરણ કરે. આમ આ પ્રવૃત્તિ સતત ચાલ્યા કરતી હોય છે અને સદા ચાલ્યા કરશે એવું લાગે છે. આથી ક્યારેક તો આપણા હાથમાં સાહિત્યતત્ત્વ વિશેના સિદ્ધાન્તોનું સુનિશ્ચિત સ્વરૂપનું અને કાયમી માળખું આવી જશે એવી આશા ઠગારી નીવડે છે. આવું કશુંક સિદ્ધ કરવાના મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રયત્નો નથી થયા એમ નહિ. નોર્થોપ ફ્રાયે આવો પ્રયત્ન એમના પુસ્તક 'ઍનેટોમિ ઑવ ક્રિટિસિઝમ'માં કર્યો છે. એમને આશા હતી કે એઓ સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોનો સર્વાશ્લેષી સમન્વય સિદ્ધ કરી શકશે. પણ એ પુસ્તક તો એમની પ્રખર આન્તરસૂઝથી પ્રકટેલા થોડાંક નિરીક્ષણોનું સંકલન જ બની રહ્યું છે.

આપણે ત્યાં ભારતીય રસમીમાંસાની જે કાંઈ ચર્ચા થોડાક તા-

છે તે બહુધા મૂળ કૃતિઓમાં ચર્ચાયેલા વિષયો અને સિદ્ધાન્તોને સરળ ભાષામાં મૂકીને સુબોધ બનાવી આપવા પૂરતી મર્યાદિત રહી છે. સંસ્કૃતનો અભ્યાસ નહિ હોવાને કારણે મોટા ભાગના સાહિત્ય વિવેચકો મૂળ કૃતિ સુધી પહોંચી શકતા નથી. એમને ધ્યાનમાં રાખીને આવો મર્યાદિત પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. પશ્ચિમમાં જે પ્રશ્નો ઊભા થયા છે અને જેની મીમાંસા સતત ચાલ્યા કરે છે તેની સાથે આપણી સાહિત્યમીમાંસાને સાંકળીને પૂરક સ્વરૂપનું કશુંક ઉપજાવવાનો પ્રયત્ન ભાગ્યે જ થયો છે. આપણી ભાષા વિષયક વિચારણા અને પશ્ચિમમાં એ વિશે થતી રહેલી વિચારણાનું તુલનાત્મક અધ્યયન થવું ઘટે. આપણાં સંશોધનો ચીલાચાલુ વિષયોની મર્યાદામાં મોટે ભાગે પુરાઈ રહ્યા છે.

પશ્ચિમમાં પણ રૂપરચનાવાદ કે સંરચનાવાદની સામે ઉગ્ર પ્રતિક્રિયાઓ પ્રકટ થવા લાગી છે રૂપરચનાવાદીઓ ઐતિહાસિક પરંપરા પર મૂકાતા વધારે પડતા ભારનો વિરોધ કરતા હતા. છતાં એઓ આજ સુધી એ ઐતિહાસિક પરંપરાને સાવ ટાળીને ચાલવાનું સાહસ કરી શક્યા નથી. હવે રૂપરચનાવાદીઓ કેવળ પુરાણુ પૂર્વજોને ઘટે એવો આદર પામે છે એટલું જ. સંરચનાવાદ સાહિત્ય પરત્વે ઝાઝો ઉપયોગી પુરવાર થયો નથી એવું કહેવાવા માંડયુ છે. જો તમે વિવેચનના અમુક એક અભિગમને જ સ્વીકારીને કૃતિ વિવેચન કરો તો એ મર્યાદિત સિદ્ધાન્તના ચોકઠામાં સંકુલ અને બહુ પરિમાણી કૃતિને પરાણે જડી દેવાની જોહુકમી કરવા જેવું જ થાય. આ પ્રકારના reductive criticism-થી કૃતિની સમૃદ્ધતાને ન્યાય થઈ શકે નહિ. આવી દોલાયમાન પરિસ્થિતિમાં કશુ સ્થિર સુનિશ્ચિત હાથ લાગી શકશે ખરું?

થોડે થોડે ગાળે આક્રમક ભાષામા જૂના વિવેચકો અને સર્જકો પર હુમલો કરીને ઉદ્દામવાદી વલણ અખત્યાર કરી પોતાની નવી ભૂમિકાની માંડણી કરી આપતા ખરીતાઓ બહાર પાડવાના તબક્કાઓ આવે છે. આ બધા ખરીતાઓ પણ મોટે ભાગે પરસ્પર વિરોધી હોય છે. એનું કાર્ય જાગૃતિ લાવવા કરતા સનસનાટી ફેલાવી દેવાનું વિશેષ હોય છે. આથી એને આધારે સાહિત્યિક આબોહવા નક્કી કરવા જઈએ તો કદાચ આપણે થાપ ખાઈ બેસીએ.

સાહિત્ય સાથે જેને મોટે ભાગે લેવાદેવા છે એવો વર્ગ શું કહેતો હોય છે અને કરતો હોય છે તે જાણવું જરૂરી થઈ પડે છે. આથી આપણે સાહિત્યનો શિક્ષક-વિવેચક કૃતિ જોડે શું કરતો હોય છે તેની માહિતી મેળવવી જોઈએ. સાહિત્યનો શિક્ષક જ્યારે કવિતા લઈને વર્ગમા જાય છે ત્યારે કવિતા સાથે કેવી રીતે વર્તે છે તે આપણે જાણવું જોઈએ. મોટે ભાગે વર્ગમાં કાવ્યનો ગદ્યાન્વય,

સરળ ભાષામાં એના 'અર્થ'ની સમજૂતી-આટલું જ થતું હોય છે. એથી વળી કોઈ આગળ જાય છે તો અલંકાર અને છન્દ ઓળખી બતાવે છે, કાવ્ય પ્રકાર વિશે કંઈક કહે છે અને કોઈક વાર કવિના જીવન વિશેની રોચક વીગતો આપે છે. માધ્યમિક શિક્ષણના સ્તર પર સાહિત્ય વિશેની જે સમજ હોય છે તેથી વધુ સૂક્ષ્મ સ્વરૂપની સમજ ઉચ્ચતર શિક્ષણમાં ખીલતી આવે એવું આપણે ઇચ્છતા હોઈએ છીએ. પણ વાસ્તવિકતા કંઈક જુદી જ છે. આ સમજ કેવીક ખીલી હોય છે તે જોવું હોય તો આપણા અભ્યાસક્રમનાં માળખાં તપાસો, આપણાં પાઠ્યપુસ્તકો પર નજર નાખો, વિદ્યાપીઠોમાંના સાહિત્ય વિભાગોથી કામગીરી નિહાળો, પરીક્ષાના પ્રશ્નપત્રો પર નજર નાંખો-આથી પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ આવી જશે. આપણી વિદ્યાપીઠોમાં સાહિત્ય વિભાગ તરફથી એની અભ્યાસ સંશોધનની પ્રવૃત્તિનો ખ્યાલ આપે એવાં સામયિકો ભાગ્યે જ પ્રકટ થતાં હોય છે. આથી બધું બાંધે ભારે ચાલ્યા કરતું હોય છે. ઘણી જગ્યાએ તો સાહિત્ય વિભાગના અધ્યક્ષનાં રુચિ શક્તિ આખા વિભાગની મર્યાદા બની રહે છે.

આમ છતાં આપણે એટલી તો અપેક્ષા રાખીએ કે સાહિત્યનો અધ્યાપક વિવેચન વિશે પ્રવર્તતા જુદા જુદા અભિગમોની જાણકારી ધરાવતો હોવો જોઈએ અને એના તારતમ્યનો વિવેક કરવાની સજ્જતા એની પાસે હોવી જોઈએ. સંસ્થાના સંચાલક કે અધ્યક્ષને અભિમત દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારીને સહીસલામત રહેવાની કાયરતા એનામાં ન હોવી ઘટે. વિદ્યાર્થીઓને ખુશ કરવા માટે એમને અનુકૂળ અભિગમ સ્વીકારી લઈને એ લોકપ્રિય થવાનો ભ્રમ સેવતો નહિ હોય. આથી ઊલટું, કેટલાક ક્રાન્તિકારી હોવાનો ડોળ કરવા માટે, સલામતી જાળવીને ગર્જના કર્યા કરતા હોય છે. કશુંક નવું કરવાને નામે બુદ્ધિ વગરનાં અને હાસ્યાસ્પદ ગતકડાં કર્યા કરતા હોય છે. આથી એવું લાગે છે કે સાહિત્યનો કોઈ શિક્ષક બૌદ્ધિક પ્રતીતિથી અમુક એક નિશ્ચિત અભિગમને સ્વીકારીને અધ્યાપનના કાર્યમાં ભાગ્યે જ પ્રવૃત્ત થતો હોય છે. જોહન સી. શેરવૂડે આવી જ પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં કદાચ કહ્યું હશે, "Theory may in fact be the hobby of a sophisticated minoriry."

આ આખી પરિસ્થિતિને બને તેટલી વિશદ બનાવીને જોવાનો પ્રયત્ન કરીએ. એક બાજુ છે સાહિત્ય કૃતિઓ જેને જગતમાંના બીજા પદાર્થોથી જુદી પાડીને આપણે જોતા હોઈએ છીએ. આ કૃતિઓ ભાષાથી રચાયેલી બીજી રચનાઓ (ઉદ્બોધનો, ઈતિહાસ, છાપાંનો અહેવાલ, માહિતી આપનાર નિબન્ધ)-થી પણ એ જુદી પડતી હોય છે. કેટલીક વાર એ બધાંમાં પણ સાહિત્યકૃતિની

વિશિષ્ટતાનું તત્ત્વ પ્રવેશે છે એની ના નહિ. તો આપણો પ્રશ્ન આ છે: સાહિત્યકૃતિને વિશિષ્ટ બનાવનારું આ તત્ત્વ કયું છે? આ પ્રશ્નનો એક જ સાચો જવાબ હોઈ શકે એવું નથી. એનો ઘણી રીતે જવાબ આપી શકાય: સાહિત્યિક કૃતિઓ જગતમાં જે છે તેનું પુન:સંસ્કરણ છે (Mimesis); સાહિત્ય કૃતિઓ સહજોપલબ્ધિની અભિવ્યક્તિ છે (Intuition is expression); સાહિત્ય કૃતિઓનું લક્ષ્ય સત્ય નથી પણ વિગલિત વેદ્યાન્તરત્વનો આનન્દ છે. સાહિત્ય-કૃતિઓ સ્વયંપર્યાપ્ત હોય છે, એમના વડે બીજું કશું સિદ્ધ કરવાનું હોતુ નથી (they are autonomous or disinterested). આ ઉપરાંત સાહિત્યકૃતિઓને ટેલિવિઝન કે રેડિયોનાં કહેવાતા રૂપકોથી પણ જુદી પાડી શકાય, કારણ કે ટેલિવિઝન કે રેડિયોના રૂપકો આ કે તે હેતુના પ્રચારાર્થે યોજાતાં હોય છે. આથી સાહિત્યિક કૃતિઓની આગવી ગુણવત્તાને એનુ વ્યાવર્તક તત્ત્વ લેખવામાં આવે છે. સાહિત્યનું પરિશીલન અનુશીલન કરનારાઓમા સાહિત્ય શું છે તે વિશેની અમુક સમજ અને સમ્મતિ પ્રવર્તે છે, ભલે એની નિશ્ચિત દૃઢ વ્યાખ્યા બાંધવામાં આવી નહિ હોય. સમાજ આવી કેળવાયેલી સમજને માન્ય રાખે છે. પ્રોફેસર જી. ઈ. મૂરે Goodness વિશે કહેલું, 'Goodness has a status like that of the sensation of yellow, which we can recognize but can not define.' સાહિત્યને વિશે પણ આવુ જ છે એમ કેટલાક માને છે. સાહિત્યિકતા જેવું કશુંક છે, પણ એને વિશે નિશ્ચિતતાપૂર્વક કશું દૃઢ લક્ષણો-વાળી વ્યાખ્યા બાંધીને કહી શકાતું નથી. (ક્રમશ:)

વિવેચનની દશા અને દિશા—૧

સુમન શાહ

આ પ્રદેશમાં વળી પાછું કેમ લાગવા માંડયું છે કે સાહિત્યવિવેચનની કશી જરૂર નથી આપણને? આજની જેમ શા માટે વારેવારે આ લાગણી થયા કરે છે? એની જરા વિગતે તપાસ આદરવાની ઘડી આવી લાગી છે.

વિવેચનની દિશા ઘણી વાર સર્જનની દશાનું પ્રતિબિમ્બ પાડે છે, તો એની દિશા સર્જનની દિશાનો લાક્ષણિક સંકેત પણ રચી આપે છે. આપણને એવા કોઈ સંકેતની આજે નવેસરથી જરૂર પડી છે.

કદાચ આપણે કહેવાતા વિવેચનથી, તેની સામ્પ્રત તરેહોથી, થાકી ગયા છીએ અથવા ધરાઈ ગયા છીએ. એની અનેકોને હાથે જે દશા થઈ છે તે જોઈ જોઈને જાણે ઉબાઈ ગયા છીએ. આનું શું કારણ?

કદાચ આ પ્રવૃત્તિમાં આપણને પહેલેથી જ કશી નરવી શ્રદ્ધા નથી. ઊલટું, એની એક સૂગ છે. એ સૂગને પોતે સર્જક હોવાના મિજાજથી પોષનારી વ્યક્તિઓ આપણને અવાર-નવાર મળ્યા કરી છે. એમની પાસે ટોળે વળીને એમના આ ભાવને વળગી પડનારાઓનો પણ આપણે ત્યાં તોટો નથી રહ્યો. એક તરફ પેલા નિર્માલ્ય વિવેચકો છે, તો બીજી તરફ ડંફાશ હાંકનારા સર્જકો છે આપણી વચ્ચે. પેલાં 'હા' પાડીને, તો વિવેચન-પ્રવૃત્તિના સત્યને અંધારામાં રાખી રહ્યા છે.

જો કે એક વર્ગ આપણી વચ્ચે એવો અવશ્ય છે જેને વિવેચનની જરૂર છે. એઓ ઉપયોગિતાવાદીઓ છે. એમના વડે આપણે ત્યાં એક નિમ્ન કોટિનું 'પ્રેગ્મેટિઝમ ઓવ ક્રિટિસિઝમ' જન્મી આવ્યું છે. આમાં જે સર્જકો છે તે એવું જરૂર માને છે કે પોતાને વિશે ને પોતાની કૃતિને વિશે કશુંક લખાય. ક્યારેક તો કૃતિ લખવાના અંતિમ ભાગરૂપે એમણે એ વિશે લખનારાઓનું એક તરકટ પણ રચી કાઢયું હોય છે. એઓ એમાં કશું અજૂગતું નથી જોતા. વાત એટલી જ

છે કે એવું વિવેચન લખનારમાં કોઈ કૃતિની ટીકા નથી કરી શકતો, કરી શકે એવા ગજા વિનાનો જ એ મોટેભાગે હોય છે. આ લોકો અમુકની કૃતિની રાહ જોઈને બેઠા હોય છે. અને ઇપ્સિત મહાનુભાવની કૃતિ મળતાં, પછી તો હિન્દી ફિલ્મના ચાલુ ગીતની જેમ બધા જ રેડિયોવાળા અને લાઉડ સ્પીકરવાળા એ જ રેકર્ડ વગાડે છે. એવા ઘોંઘાટ સિવાય વાતાવરણમાં આપણને ત્યારે બીજું કંઈ હોવાનો ભાસ પણ નથી થતો. થોડો વખત ચેપ પ્રસરે છે બધે–કશા વાવરની જેમ.

આ ઉપયોગિતાવાદીઓ જાહેરાત અને પ્રશસ્તિ સ્વરૂપનાં અવલોકનો લખી શકે છે, લખાવી શકે છે. કોઈ વ્યાખ્યાતાના વ્યાખ્યાનની નોંધ પણ લખી આપે છે, ન ફાવ્યું હોય તો વ્યાખ્યાતાએ એને થોડું ઊતરાવ્યું હોય છે. અહીં નોંધવા જેવી વિગત એ છે કે આ વિવેચકોએ હમેશાં 'ઉપયોગી' જ રહેવાનું છે, ઉપયોગિતાવાદી ખૂબીઓ અને સીમાઓ સાચવવાની હોય છે. આવો કશો વણકથ્યો મેન્ડેટ આપણે ત્યાં પ્રવર્તે જ છે. ઉપયોગી વિવેચક જો કશી જેહાદ જગવવા જાય તો એને નકામો કરી દેવાય છે. કહે છે કે ઉપયોગધર્મ ચૂકનારાને અહીં મોટી સજા થાય છે.

ઉપયોગિતાવાદીઓએ વિવેચનને સુકલ્પિત ઉપયોગની કક્ષાએ ન્યૂન અને માટે ભ્રષ્ટ કરી મૂક્યું છે, તેનો બે ક્ષેત્રોમાં બરાબરનો વિકાસ થયેલો છે.

૧ : પ્રવર્તમાન સાહિત્યકારોમાં ઉચ્ચાવચનો, સારાનરસાનો, સાચાખોટાનો ભેદ કોણ પાડી આપે? નરવું વિવેચન સાહિત્યકલાનાં પરમ સત્યોની ભૂમિકાએ એમ કરે તે તો સ્પષ્ટ છે, પણ ઉપયોગી ભેદનો એક જુદો જ પ્રકાર આપણે ત્યાં ઇનામો વડે ઊભો થઈ રહ્યો છે. આના અનુલક્ષમાં કહી શકાય કે બરાબરની ગણતરીભરી નજર રાખી રહેનારી એક સતર્ક વહીલશાહી આપણી વચ્ચે સક્રિય છે. સાહિત્ય પરિષદનાં, ગુજરાત સરકારનાં કે સાહિત્ય અકાદમીનાં ઇનામો એમણે ઊભી કરેલી વ્યવસ્થિત ગોઠવણી અનુસાર અપાય છે. ઇનામની પાત્રતાનો જવાબદારીભર્યો નિર્ણય કર્યો છે એમ દર્શાવવા માટે અહીં દેખીતી રીતે જ કેટલાક વિવેચકોની જરૂર પડે છે. એમાં હરખભેર જોડાનારા મળે છે, અને ત્યારે વિવેચના સાહિત્યની ખરેખરી મુલવણી કરી રહ્યુ છે એવી એક મોટી ભ્રાન્તિ રચાય છે.

ઇનામો પાછળ સાહિત્યિક ધોરણો અને મૂલ્યો હશે, કે એમના નિર્ણયોની પીઠિકા બનતાં હશે, એવું માનવાની સ્વાભાવિક લાલચ થાય. નિર્ણય પર આવવાની પદ્ધતિ તે મુખ્યત્વે સાહિત્યકલાનું સત્ય સાચવનારી હશે, નિર્ણાયકોની નિમણૂકો તેમની વિવેચકીય કારકિર્દીની પુષ્પતાના ધોરણે થતી હશે, એવું પણ

સ્વાભાવિકપણે જ આપણે માનીએ. પણ આપણી આવીતેવી માન્યતાઓને અહીં કશું સ્થાન જ નથી. ઇનામો પાછળ, કોનો વારો છે – કોણ રહી ગયો – કયો હાલ તુર્ત કામનો છે – કોને હમણાં જ ઉપસાવી આપવો જરૂરી છે – કોને હાલ ઇનામથી શણગારીએ તો ભવિષ્યમાં કામ આવશે — શૈલીનાં વ્યવહારુ ધોરણો હોય છે. નિર્ણયપદ્ધતિ મોટે ભાગે તો અકળ હોય છે, કોન્ફિડેન્શ્યલ હોય છે — ને છતાં નિમણૂક પામેલો મૂરતિયો તુર્ત જ તમારા કાનમાં કહી જાય છે: આ વખતે હું અકાદમીની સમિતિમાં છું વગેરે. નિર્ણાયકોની નિમણૂકોની આપણને જો ખબર પડે, તો આપણે ચોંકી જઈએ। ઘણીવાર એમાં સાહિત્ય વિશે જવલ્લે જ કશું લખતા, ને તેથી કહી શકાય કે જવલ્લે જ કશું વાંચતા પ્રૌઢોને તો ઘણીવાર ઘણા કાચા ઊગતા નવોદિતોને આ ગમ્ભીર જવાબદારી સોંપાઈ હોય છે. અમુક વ્યક્તિઓ કેમ કદી હોતી નથી એવા સંભવિત પ્રશ્નનો જવાબ મોટે ભાગે ચીલા ચાલુ હોય છે, કે એ લોકો સહકાર આપતા નથી, સહકાર આપવા માગતા નથી. સહકાર કયાં કારણોથી નથી આપતા એવા સામા પ્રશ્નની તપાસમાં ઊતરવાની કોઈ નોંધપાત્ર જવાબદારી આપણે ત્યાં પ્રસ્તુત નથી લેખાઈ.

કોઈ શાણા વાચકને ઇનામના સમાચાર મળે આ દિવસોમાં, તો એને આઘાત લાગે છે। અરે, આને આ ઇનામ?। પણ જો ઇનામના ઉક્ત ઉપયોગી તન્ત્રને એ લગીરેય જાણતો હોય તો એના આઘાતને જન્મવાનું પણ કારણ ન જ હોય, અને જો જન્મે, તો એકાએક શમીને જ રહે. ઘણીવાર તો કશીપણ વિવેચનાત્મક સૂઝબૂઝના અભાવમાં આવા શાણા વાચકોને કઈ કૃતિને કયું ને કેટલું ઇનામ મળવું ઘટે તેની બરાબરની સમજ હોય છે। તો, ઇનામદાતા વિવેચકો અને આવા વાચકો વચ્ચે કશો સમ્બન્ધ ખરો? અથવા તો, ઇનામી કૃતિના ભાવિ વાચકો અને આ વિવેચકો વચ્ચે કશો આગવો સમ્બન્ધ ઊભો થાય એવો સંભવ ખરો? ઇનામ નવી સમજ જન્માવી કૃતિના પ્રસારનું પરિબળ બનવા માટે છે કે કંઈ બીજું જ? ઇનામો કૃતિની પૂર્વે અને પછી આપણે એવા કોઈ વિવેચનાત્મક આધારોને કારણ અને પરિણામ તરીકે વર્ણવી શકીએ ખરા? કયાં લક્ષણો છતાં એવી પાત્રતાનાં કે જેનું હવે પછી અનુસરણ કરવાથી સાહિત્યકલાનો વાસ્તવિક વિકાસ થશે એમ ભાખી શકાય? એવા કોઈ બિન્દુ ઉપર સ્થિર થવાનું બને છે આવી વિવેચનાની ફલશ્રુતિ રૂપે? કોઈ ઇનામો કૃતિનો તત્કાળ પૂરતો કે ભવિષ્યમાં વરતાનારો પ્રભાવ વર્ણવી બતાવવાનું નિર્ણાયકોથી બની શકે છે ખરું? સંમયની આ ક્ષણે જેને 'શ્રેષ્ઠ' લેખ્યું તેમાં એવું કંઈક વિત્ત તો હશે જ ને કે જે આવનારી પેઢી માટે અનુસરણીય હોય?

૧૫ એતદ્ મે ૮૨

ઈનામ કૃતિની વર્તમાન અવસ્થિત અને તેના ભવિતવ્યને વાચા આપનારી ઘટના છે ખરી આપણે ત્યાં?

આ અને આવા કોઈ તાત્ત્વિક પ્રશ્નોના જવાબ આપણને મળી શકે એમ નથી. હકીકતમાં આવા કોઈ પ્રશ્નોની આપણને ગન્ધ સરખી ન આવે તેવા વાતાવરણમાં આપણી વિવેચના જીવે છે એમ સમજાય છે.

૨ : ઈનામ આ રીતે આપણા સંદર્ભમાં કશું સાહિત્યિક મૂલ્ય નથી, વગ વધારવાનું સાધન છે. એસ્ટાબ્લિશમેન્ટ એનાથી જન્મે છે, સુગઠિતપણે વિસ્તરે છે. યુનિવર્સિટીઓ અને તેના અભ્યાસક્રમો ઘડનારી સમિતિઓને અવારનવાર, કયા સાહિત્યકારને પાઠ્યક્રમમાં સ્થાન આપવું કે કઈ કૃતિને અધ્યાપન માટે યોગ્ય લેખવી તે માટે કેટલાક વિવેચકોની જરૂર પડતી હોય છે. કેટલાક અધ્યાપક-વિવેચકો પોતાનો આવો ઉપયોગ ખુશીથી થવા દે છે. અને એવી ભ્રાન્તિ રચાય છે કે અભ્યાસસમિતિના સુકલ્પિત અને સુચર્ચિત નિર્ણયોને અન્તે પાઠ્યક્રમો ઘડાયા છે. આ બીજા ક્ષેત્રમાં પણ વિવેચના નિર્ણયપ્રક્રિયાનું કારણભૂત બળ છે એમ કહી શકાતું નથી. વર્ષોના અનુભવી અધ્યાપકોનું પ્રૌઢત્વ આ બાબતમાં પર્યાપ્ત ગણાતું હોય, તો તે પણ એક ભ્રાન્તિ જ છે. વળી આજે તો જુવાન કે પ્રૌઢ અધ્યાપકો અનુભવી જ હોય એવું પણ નથી. સાહિત્યનું શિક્ષણ જે એક વિશિષ્ટ પ્રકારની અધ્યાપકીય વિવેચનાનું બળ ધરાવે છે. તેનો લાભ અભ્યાસ-સમિતિઓને મળ્યો છે એમ કહેવું આજે દુષ્કર થઈ પડ્યું છે. કૃતિ-કર્તાને વિશેના અધ્યાપકીય નિર્ણયો સાહિત્યના શિક્ષણની મૂળગામી ઉપયોગિતા સિદ્ધ કરી, સમાજમાં સાહિત્યકલાને એક મૂલ્ય લેખે સ્થાપી આપનારા આજે તો નથી જ રહ્યા. કદાચ આથી ઊલટું જ બની રહ્યું છે. સાહિત્ય શા માટે ભણવું જોઈએ એવા પ્રશ્નનો કોઈ સંગીન ઉત્તર આપવાની સ્થિતિમાં હવે ખુદ સાહિત્યનો અધ્યાપક પોતે જ નથી. બધી યુનિવર્સિટીઓમાં, ક્યાંયે ન જોડાઈ શકેલો વિદ્યાર્થીઓનો જે અવશેષ હોય છે તે છેલ્લે ગુજરાતી સાહિત્ય ભણવા આવે છે. એની મનઃસ્થિતિ, અધ્યાપન માટે નિયત થયેલી અધ્યાપન-અધ્યયન અને સમાજનો કોઈને કોઈ સંભવિત ઉપયોગ સિદ્ધ કરતું એવું પરિણામ—આ ચારેય વચ્ચે આ દિવસોમાં કશીપણ સુસંગતતા કે સંવાદિતા નથી. શિક્ષણની વ્યાપક નિષ્ફળતાનાં જે કોઈ કારણો હોય તે હોય પરન્તુ આપણા સંદર્ભમાં તો અધ્યાપકીય વિવેચનાનો કરુણ રકાસ થયો છે, અભ્યાસક્રમો કોઈ વિવેચનાત્મક આધારો વિનાના છે તો તે નોંધવા સરખાં અને નક્કર કારણો છે. ઘણી વાર તો અભ્યાસ-સમિતિઓને અને સાહિત્યવિવેચનને સ્નાનસૂતકનો ય સમ્બન્ધ હોય એમ પણ નથી લાગતું. સમિતિમાં બેઠેલા વગદાર ભાઈ કોઈ ચોપડીનું નામ સાંભળી લાવ્યા,

છે અને એવી હઠ સાથે આવ્યા છે કે પાઠ્યક્રમમાં લેવરાવીને જ રહીશું. આપણી આવી ધૃષ્ટતાઓની અને આવાં જાડચોની વારતા વિદ્યાર્થીઓ સુધી કદીક પણ પહોંચશે તો ? પણ, વો દિન કહાં ?

ગુજરાતીના અધ્યાપક સંઘ નામની એક જૂની સંસ્થાને આ બધી વાતની ચિંતા હશે એમ માનવાની આપણને લાલચ થાય તે સ્વાભાવિક છે. જોકે એની અત્યાર સુધીની ચાલ સાહિત્ય પરિષદનું બગલબચ્ચું બની રહેવાની રહી છે, અને અધ્યાપકીય વિવેચનાનું અથવા તો સાહિત્યશિક્ષણનું એક મોટું ક્ષેત્ર વિકસાવવાની પોતાની પાયાની જવાબદારી એનાથી, સારે જ, અદા થઈ શકી નથી, એનાં વાર્ષિક અધિવેશનોમાં એનું અધીત પ્રગટે છે એવી કોઈ સર્વમાન્ય લાગણીનો આપણને કશો જ પરિચય નથી. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં એ નવોદિતોને નિરંકુશ પ્લેટફૉર્મ પૂરું પાડે છે અને વયોવૃદ્ધોને વોલેન્ટરી એક્ઝિટ ! કોને પ્રમુખ બનાવવો એની પળોજણમાં સાચવવાને બદલે વર્ષે વર્ષે એણે વિષયથી વિમુખ થતા જતા વિદ્યાર્થીનો અને એના માનસનો માંડીને અભ્યાસ કરવો ઘટે. સાહિત્યના શિક્ષણનું અસ્તિત્વ સર્વથા ભયમાં છે ત્યારે નૂતન, વાસ્તવિક ધર્મો કયા છે તે આ પીઢ સંસ્થાને ઝટપટ જડવું ઘટે છે.

ઈનામ વૈયક્તિક સર્જક પુરુષાર્થનો પુરસ્કાર છે અને સાહિત્યિક પ્રસાર પ્રભાવનું ઉચ્ચાલક બનનારી ઘટના છે. તો, એવી નીવડેલી કૃતિનું અધ્યાપન અધ્યયન પરમ્પરા સર્જનારી તેમ જ મૂલ્ય સ્થાપન વડે સંસ્કૃતિના વાસ્તવિક વિકાસને શક્ય બનાવનારી જવાબદારીભરી પ્રવૃત્તિ છે. આ બેયને વિશેના નિર્ણયો તટસ્થ, આકરી અને કલાનાં ઉચ્ચોચ્ચ મૂલ્યોથી અનુપ્રાણિત એવી વિવેચનાનું પરિણામ હોવા ઘટે. પરન્તુ એ સત્યનું આ દિવસોમાં ઉપયોગિતાવાદીઓએ આપણને વિસ્મરણ કરાવી દીધું છે.

વિવેચનની આ ન્યૂન અને ભ્રષ્ટ થઈ ચૂકેલી અવસ્થા ચિન્ત્ય છે, અને કાયાકલ્પ માગે છે.

આપણાં સામયિકો આપણી વિવેચન પ્રવૃત્તિનાં માધ્યમો છે. વિવેચન આપણે ત્યાં જવલ્લે જ આખા સળંગસૂત્ર પુસ્તકને રૂપે સીધું જન્મે છે, સૌ પ્રથમ તો એનું પ્રકાશન વિવિધ સામયિકોમાં એના તન્ત્રીઓ વડે થતું હોય છે. ઉપયોગિતાવાદીઓને બાદ કરતાં, જો કશી પણ વિવેચના થતી હોય, તો તે અહીં થાય ને. અવલોકનો, લેખો અને પ્રસંગોપાત અપાયેલાં વ્યાખ્યાનોની નોંધો આ સામયિકોની મુખ્ય વિવેચન સામગ્રી હોય છે. તો આ દિવસોમાં, પુનર્મૂલ્યાંકન કરતા લેખો અને સાહિત્યની સૈદ્ધાન્તિકતાઓને નિરૂપતાં લખાણો

ક્વચિત જ જોવા મળે છે. સૈદ્ધાન્તિક લેખો ક્યારેક પશ્ચિમની વિચારધારાઓનો પરિચય આપવાને વિષે મળી આવે ખરા

વિવેચના સાથે સીધી સંકળાયેલી આપણી સામયિક પ્રવૃત્તિમાં વિવિધ વિવેચકો તો ઠીક, પરન્તુ એમના લખાણોનું પહેલું પ્રકાશન કરનારા તન્ત્રીઓ આજે સવિશેષપણે નોંધપાત્ર બન્યા છે. એમ ગણીને ચાલવાનું મન થાય કે પ્રત્યેક સામયિકને પોતાની કશીક સાહિત્યિક નીતિ હશે, અને પ્રત્યેક તન્ત્રી પોતાની નીતિ એવી રીતે જાળવતો હશે કે જેના અંતિમ પરિણામ સ્વરૂપે સાહિત્યનો જયવારો થવાનો હોય તન્ત્રીઓ અતન્દ્ર અને સારા વાચકો હોય, પોતાને ત્યાંના સાહિત્યિક 'સીન'થી બરાબરના ભોમિયા હોય, ઉપરાન્ત દેશમાં અને વિદેશમાં સાહિત્યકલાના ક્ષેત્રે પ્રગટતી નૂતન વિચારધારાઓથી સાથેસાથ પરિચિત હોય, અને એટલું જ પૂરતું નથી — તેઓ પોતે સારા સર્જક અને વિવેચક હોય, પોતાનો આવશ્યક અવાજ જે તે પ્રસંગે સંભળાવનારી ઝિંદાદિલ સક્રિયતાને વરેલા હોય, વગેરે વગેરે પ્રકારની અપેક્ષા તેમને વિશે રખાય, તો તેમાં પણ માત્ર સ્વાભાવિકતાના જ દર્શન થવા ઘટે.

એક બે સુખદ અપવાદોને બાદ કરતાં કહી શકાય, કે મોટાભાગના તન્ત્રીઓ આપણે ત્યાં ઉક્ત અપેક્ષાઓને સંતોષે તેવા ગજાના નથી, કેટલાક તો મળ્યું તે જરા ગોઠવીને છાપનારા મુદ્રકો છે. અવલોકન પ્રવૃત્તિ જેવી બાબત — કે જેનું સૂત્ર પોતાના હાથમાં રાખી શકાતું હોય — તે પણ તન્ત્રીઓ વડે વેડફાતી જોવા મળે છે નગણ્ય પુસ્તકોના નગણ્યો વડે અવલોકનો, તો ગણનાપાત્ર પુસ્તકોની માત્ર સાભારસ્વીકૃતિ ક્યારેક તો તે પણ નહિ — આવી કશીક દષ્ટિહીન પદ્ધતિએ અવલોકનો પ્રકાશિત થાય છે. અવલોકનકારની અપેક્ષા, અવલોકન માટેની કૃતિનો વિશેષ અને અવલોકનો વાંચી કૃતિ અભિમુખ થનારો વાચક આ ત્રણ વચ્ચે કશીક એકસૂત્રતા ઊભી થાય તે જોવાની સામાન્ય જવાબદારીમાંથી પણ તન્ત્રીઓ નીકળી ગયા લાગે છે. આ સામયિકમાં છપાતા લખાણોની જવાબદારી જે તે લેખકની છે એમ સૂત્ર છાપી દેવાથી તન્ત્રીધર્મ બજાવ્યાનો સંતોષ લેવાનો હોય ત્યાં તન્ત્રીઓને મુદ્રકો ન કહીએ તો બીજું શું કહી શકાય? લેખની તાત્ત્વિક જવાબદારી લેખકની ખરી, પણ એને સાહિત્યસમાજમાં પહેલી વાર પ્રકાશિત કરનાર તન્ત્રીશ્રીની એથી જરાય ઓછી નહિ, કહો કે ઘણીબધી વધારે. તન્ત્રી છાપવા વિશેનો જે નિર્ણય લે છે તેમાં તેની પોતાની સાહિત્ય વિવેચન વિશેની સમજ નિહિત હોય છે, અને લેખના વિત્તને એણે તે ક્ષણે પ્રમાણિત કરવા યોગ્ય લેખ્યું તેના દાયિત્વ પણ સૂચવાય જ છે. પોતે પાછા મોકલેલા લેખ વિશે પણ

આવી જ ગભિત અને દાયિત્વબુદ્ધિથી તે પ્રેરાયેા હેાય છે. જો કે વાસ્તવિકતા જરા જુદી જ છે. મેાટાભાગનાં સામયિકેા સામગ્રીની ગરીબીમાં સબડતાં હેાય છે. સમજ અને દાયિત્વને લેખે લગાડવાનેા પછી તેા પ્રશ્ન જ ઊભેા થતેા નથી. સમય થતાં અંક પ્રગટ કરવેા જ પડે, અને હાથવગાં લખાણેાથી એ દબાણનેા નિકાલ થઈ જતેા હેાય છે. મેાટાભાગનાં સામયિકેા આજે તન્ત્રીઓની આવી કશી ને કશી દિલચેારીનાં દર્શન થયા વિના રહેતાં નથી. પેાતાના સામયિકમાં કેારા પાનાં રાખવાની કે સામયિકને બંધ કરી દેવાની કેાઈ નૈતિક હિમ્મત જો એ ધરાવતેા હેાય તેા તેા એણે આ વ્યર્થ પુરુષાર્થમાં ઝંપલાવ્યું જ ન હેાત. હયાત તન્ત્રીઓને આપણે આજે પણ પૂછી શકીએ, કે સામયિક ચલાવવાને માટેનું એમની પાસે કયું કારણ છે, ક્યા સાહિત્યિક હેતુની સિદ્ધિ અર્થે એઓએ પુરુષાર્થ જારી રાખ્યેા છે... તેા એનાં આપણને જે જવાબેા મળશે તે જૂઠા, દમ્ભયુક્ત અને એઓ જે કરી રહ્યા છે તે સાથે મેળ વિનાના, કઢંગા હશે.

કહે છે કે આવાં બધાં કારણેાને લીધે તન્ત્રીઓને ઘણું બધું ચલાવી લેવું પડતું હેાય છે. એમની દલીલ એ છે કે સામયિક બંધ કરી દેવું ને વર્તમાન પરિસ્થિતિને વાચા ન આપવી તે એક રેામેન્ટિક ગણાય. એક તન્ત્રીએ આ લખનારને તાજેતરમાં કહ્યું કે અમારે તેા એક વાક્ય પણ જો કૃતિને વિશે મળે તેા તે છાપવું પડે. મેં એમને એમ ન પૂછ્યું કે એ વાક્ય કયા મહાનુભાવનું છે અને વાક્યમાં શું છે તેનું યાથાર્થ્ય કેાણ તપાસે—કેમકે તેા તેા એમણે મને અવશ્ય એવેા સાચેા ભાસતેા જવાબ દીધેા હેાત, કે, મારા સામયિકના વાચકેા! તન્ત્રીઓના ભ્રાન્ત, અને પેલા કંગાલ વાતાવરણમાંથી જન્મેલા આડેધડના નિર્ણયેાના ફળ ભેાગવનારા આજે આપણે ત્યાં બિચારા સુજ્ઞ વાચકેા કહેવામાં આવે છે. તે મુજબ તેથી અન્ય વાચકેાનું એટલે કે સરવાળે સૌનું ભલું થાય છે! તેઓ ઉશ્કેરાય, ચર્ચાપત્ર લખે, મૂળ લેખક જવાબ લખે, ને એમ સામગ્રી આવવા માંડે, સનસનાટી મચે, સામયિક પ્રકાશમાં આવે. આ આખી દુર્ઘટનાના મૂળ તન્ત્રીની મૂઢતાને વિસરી જઈને કેટલાક દાઝભર્યા જીવેા આ હેાળીમાં ઝંપલાવે છે અને આખી વાતને સાહિત્ય વાદ-વિવાદ જેવું મેાટું નામ આપવામાં આવે છે. અને એનું આધુનિક નામ પત્રચર્ચા અથવા ઊહાપેાહ છે. એક જવાબદાર વ્યક્તિને આ લખનારે એક સમજદાર તન્ત્રીને એવી સલાહ આપતાં સાંભળ્યા કે, આ વખતની ચર્ચામાં પેલા ભાઈને બે રાઉન્ડ આપજો અને પછી ચર્ચા બંધ કરી દેજો. પહેલવાનેાની કુસ્તી યેાજનારાઓની એમની આ પરિભાષામાં રમૂજ તેા હતી જ, પણ ગેાધાયુદ્ધના સામંતયુગીન જમાનાનું નૈષ્ઠુર્ય તેમજ લાપરવાહી પણ હતી. આમ એક આવશ્યક ખેલ તરીકે ચાલતી પત્રચર્ચાએા છેવટે તન્ત્રીઓ

'સપ્તપદી'-કવિની આસ્થાનું સ્તોત્રવિધાન.

રમેશ ઓઝા

૧૯૫૬ "વિશ્વશાંતિ"ના કવિએ પોતાની કાવ્યયાત્રાના પચીસ વર્ષ એ વર્ષમાં પૂરાં કર્યાં 'ત્યાં દૂરથી મંગલ શબ્દ આવતો' ગાનાર ઉમાશંકર એ શબ્દના અણુસારે અણુસારે, સૃષ્ટિના સૌંદર્ય પીતા પીવડાવતા અને ઉરઝરણુંને આપમેળે વહેવડાવતા ગુજરાતી કવિતાના નવપ્રવાહોને દોરતા આવે છે–તેમાં વચ્ચે જરીક નિરંજનની કવિતા–નવી ગુજરાતી કવિતાનું સુકાન હવે પોતે સંભાળી લેશે એવું જણાય છે કારણ ૧૯૫૨–૫૩માં કવિ ઉમાશંકર, 'વસંત વર્ષા'ના ઉમાશંકર, વિદેશ પ્રવાસના પરિણામરૂપે સ્ફુરેલાં જે કાવ્યો આપે છે તેમાં પણ કોઈ ખાસ નવોન્મેષ જણાતો નથી બકે "ગયાં વર્ષો રહ્યાં વર્ષો તેમાં" એ સોનેટદ્વયમાં એમની મંગલદૃષ્ટિના જ ધ્વનિ પડઘાય છે

"પડે દૃષ્ટિ, ડૂબે કદીક શિવનાં શૃંગ અરુણાં
રહ્યો ઝંખી, ને ના ખબર વરસો કેમ જ ગયાં'

(ગયાં વર્ષો)

અને — "બધો પી આકંઠ પ્રણય ભુવનોને કહીશ હું
મળ્યાં વર્ષો તેમાં અમૃત લઈ આવ્યો અવનિનું"

(રહ્યાં વર્ષો તેમાં ૧૯૫૨–૫૩)

અને ત્રણ જ વર્ષ પછી "છિન્નભિન્ન છું" કાવ્યમાં ઉમાશંકરે ગુજરાતી કવિતામાં એક નવો અવાજ ને નવો મિજાજ પ્રગટ કર્યાં સુરેશ જોષીએ "છિન્નભિન્ન છું'માં સંભળાતો અવાજ ને એમાં પમાતો મિજાજ વ્યક્ત કરવા માંડેલા પણ ઉમાશંકરની કવિતામાં જેવો આ અવાજ સંભળાયો તેવું જ તેરે કવિઓ વિવેચકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું, અને એના તત્કાળ તીવ્ર પ્રત્યાઘાત પડયા ઉમાશંકર એટલે જીવનમાંગલ્યના ઉદ્‌ગાતા એવું સમીકરણ જેઓ જેઓ માંડી બેઠા હતા તેમને "છિન્નભિન્ન છું"થી વિશેષ આઘાત લાગ્યો હશે શ્રદ્ધાલોપનો,

વ્યક્તિત્વની વિચ્છિન્નતાનો તીવ્ર સૂર કરતું આ કાવ્ય વાંચીને શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી ઉપરાંત અનેકોએ ભ્રૂકુટિ ચડાવી અને છિન્નભિન્નતાના એ અવાજની સચ્ચાઈ વિષે યે શંકા વ્યક્ત કરી. પરિણામે કવિ અને તેની શ્રદ્ધા-અશ્રદ્ધા વિષે ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઠીકઠીક ચર્ચા પણ થઇ.

"છિન્નભિન્ન છું" થી, એટલે કે પોતાની કાવ્યયાત્રાના પચીસમા વર્ષથી શું ઉમાશંકર પોતાની કવિતાનું સુકાન ફેરવતા હતા? શું એમ કરીને એ ગુજરાતી નવી કવિતાના કર્ણધાર બનવા પ્રતિ ગતિ કરતા હતા? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર પછીનાં ત્રણ વર્ષ સુધી તો મળતો નથી. ૧૯૫૯માં એમણે "સપ્તપદી" કાવ્યશૃંખલામાંનું બીજું કાવ્ય "શોધ" પ્રકટ કર્યું ત્યારે પણ આ પ્રશ્નો રહ્યા જ. પુષ્પો સાથે વાત કરવાનો સમય રહ્યો નહિ, એ સ્વીકારવા છતાં એ પુષ્પોમાં શિશુઓના કલહાસ્યમાં અને તરુણીઓના આશાઉલ્લાસમાં પોતાની કવિતાનો ઉલ્લાસ શોધી રહેલા એ ત્યારે જણાય છે. એમની શોધને સૌંદર્યને માર્ગે, માંગલ્યને માર્ગે ઠરવા ઠેકાણું મળશે કે છિન્નભિન્નતાની અનુભૂતિ કવિચેતનાને વધુ વ્યાપક રીતે ઘેરી વળશે અને એ રીતે એમની કવિતામાં નવી ધારા પ્રગટશે એવા પ્રશ્નો ત્યારે યે ઘણાને થયા હશે કદાચ.

પણ ત્યાર પછી ઉમાશંકર પાસે આ ધારાનાં કાવ્યો મળ્યાં નહિ. બીજી બાજુ ગુજરાતી કવિતામાં નવપ્રવાહોની નાની નાની સરવાણીઓ વિવિધ દિશાઓમાંથી ગુજરાતી કવિઓએ વહેવડાવી અને સુરેશ જોષીની કવિતા અને તેથીયે વિશેષ એમના કવિતાવિચારમાંથી પ્રેરણા અને પ્રોત્સાહન એ સૌએ મેળવ્યાં.

પણ "છિન્નભિન્ન છું"નું મહત્ત્વ વ્યક્તિગત રીતે ઉમાશંકરની કાવ્યસાધનામાં એક નવપ્રસ્થાન આંકનારું બને છે એમ "સપ્તપદી"નાં સાતે કાવ્યો હવે ઉપલબ્ધ થયાં છે ત્યારે કહી શકાય. પોતે મેળવેલી, કેળવેલી, પ્રતીત કરેલી આસ્થાઓની ફેરતપાસની ભૂમિકા "છિન્નભિન્ન છું" થી રચાય છે અને ત્યાર પછીનાં પૂરાં પચીસ વરસ એમણે આ પ્રક્રિયામાં પોતાને સંડોવ્યા છે. એના જ પરિણામે એ ૧૯૮૧માં આ ધારાના સાતત્યમાં લખાયેલાં સાત કાવ્યો "સપ્તપદી" શીર્ષકથી આપણને આપે છે. આમ સમય વ્યાપની દૃષ્ટિએ, તેમજ એમની કવિતાના વિષય અને રીતિની દૃષ્ટિએ પણ "સપ્તપદી" એમની કવિતામાં સીમા-ચિહ્ન રૂપ ઘટના ગણાય. અહીં આ કાવ્યોના વિષય પરત્વે જ વિચાર કરવાનું વિચાર્યું છે. બાકી "સપ્તપદી"માં ઉમાશંકરે પ્રયોજેલાં લય, ઉક્તિલઢણો ને ઉપમા-રૂપકોનોયે અભ્યાસ કરવા જેવો છે; અને ક્યારેક કોઈક એ કામ કરશે એવી આશા રાખીએ. એક વાતની અત્રે અવશ્ય નોંધ કરવાનું મન થાય છે કે

ઉમાશંકરની કવિપ્રતિભાના ઉત્તમ ઉન્મેષો- એમનાં દીર્ઘતર કાવ્યોમાં વિશેષ જોવા મળે છે. આવાં કાવ્યોમાં એમનું ભાષાકર્મ પણ ઉદાત્તતાથી રસાયેલું હોય છે. વર્ડ્ઝવર્થના The Prelude જેવું આ કૃતિમાં જાણે કવિના આંતરજીવનનું આત્મવૃત્તાંત પમાય છે. છિન્નભિન્નતાની આત્માને વિક્ષુબ્ધ કરતી અનુભૂતિને પગલે એ લુપ્ત શ્રદ્ધાની પુનઃ પ્રાપ્તિ અને પ્રતિષ્ઠા અર્થે જે શોધ આરંભી તેની રૂપરેખા એમણે ત્યારપછી થોડા સમયે પ્રસિદ્ધ કરેલા 'શોધ' કાવ્યમાં આપી અને 'સપ્તપદી'ના સાતમા કાવ્યનો જ્યાં ઉપસંહાર થાય છે તે 'પંખીલોક'ના અંત શોધને અંતે કશીક નક્કર પ્રાપ્તિને બદલે આત્માની આંતરપ્રતીતિનો ધ્વનિ વ્યક્ત કરતા એ આપણને જણાય છે. હવે એ દૂરથી આવતા મંગલ શબ્દને સાંભળવા કાન સરવા કરવાને બદલે શબ્દને સર્વ કોઈ પ્રપંચને અંતે શબ્દ કરતાયે જે સવાયું છે તે મૌનમાં જ જીવનના સર્વાર્થની પ્રતીતિ કરતા વિરમે છે.

છિન્નભિન્નતા એ ઉમાશંકરનો સ્થાયીભાવ નથી. એ એક તબક્કો Phase છે. અને 'સપ્તપદી'ના પ્રથમ કાવ્યમાં એની તીવ્રતમ કોટિએ વ્યક્ત થયા પછી વિવિધ કાવ્યોમાં એ સતત ધ્વનિત થતો રહે છે. પણ એમ થતા એમની જે પ્રતીતિઓ છે તેમને સતત સંભારતા, સંકોરતા, દઢાવતા જતા આગળ વધે છે અને એમ જીવનમાં વ્યાપ્ત વિરૂપતા, વિતથતા, વિચ્છિન્નતા તેમજ જીવનમાં પોષેલી-સેવેલી પ્રતીતિઓ વચ્ચે તુમુલ આંતર દ્વન્દ્વ અનુભવતા આગળ ને આગળ ચાલે છે. એટલે 'સપ્તપદી'નાં કાવ્યોનો ઉપર તરી આવતો ધ્વનિ આપણને એમ માનવા પ્રેરે કે 'છિન્નભિન્ન છું' અને એને પગલે ચીલો આંકવા કરતાં વધુ તો આપણા એક પ્રધાન કવિની કવિ તરીકે તેમજ માનવી તરીકેની શ્રદ્ધા-પ્રતીતિનો ઉદ્ગાર manifesto છે.

અલબત્ત, 'છિન્નભિન્ન છું'માં વ્યક્ત થયેલ વિચ્છિન્નતા, વ્યક્તિત્વની વિશીર્ણતા અને તજ્જન્ય નિર્વેદનો આવો સ્પષ્ટ અને સબળ ઘોષ ગુજરાતી કવિતામાં તે પૂર્વે ક્યારેય સંભળાયો ન હતો એ પણ આપણે નોંધવું જોઈએ.

સૌંદર્યના ઉપાસક અને એમાંથી જ કવિતાની પ્રેરણા પામનારા કવિને 'છિન્નભિન્ન છું'ની મનોદશામાં જ્યારે પોતાની પ્રકૃતિની જ રામાયણ મંડાઈ છે એવું લાગે છે ત્યારે એ આક્રોશપૂર્વક કોકિલાના ગળાની switch off કરવા ઉદ્યુક્ત થઈ જાય છે. પ્રકૃતિનાં કોઈ તત્ત્વો એની પ્રસન્નતાનાં કે પ્રેરણાનાં ઉપાદાન બની શકતાં નથી. ઉદ્વેગની આ એક એવી ક્ષણ છે કે જ્યારે આજ સુધી વ્યક્તિત્વની એકતા, અખિલાઈ, આજ સુધી શ્રદ્ધારૂપે જે હૃદયમાં પોષ્યું તે બધું

અને મનાવવાનો જાણે એક પ્રપંચ make-believe હતો. એ માની લીધેલી એકતા આજે ક્ષત-વિક્ષત થઈ શતખંડ વિખેરાઈ ગઈ છે.

મનુષ્ય-વ્યક્તિત્વ એ એવી સંકુલ ઘટના છે કે એમાં એનાં રાગ, દ્વેષ, ભય આદિ પણ વ્યક્તિને એનું પોતાપણું પ્રતીત કરવામાં સહાયક બને, એ પણ એની આત્મસંજ્ઞા-identityનાં ઘોતક બને. કે ક્યારેક એ રાગદ્વેષના રસ્તે જ અંતતોગત્વા પ્રેમધર્મની દીક્ષા પણ પામી શકાય. પણ એ પ્રેમના કખગઘની યે પોતાને કશી જ નથી પડી એમ કવિ માને છે. કારણ પ્રેમ તો અનેક રૂપે અનેક રીતે પમાય. કોઈ પણ રીતે, કોઈ પણ શરતે એ પ્રેમ પમાય તો ઘણું. પણ પ્રેમ, કવિતા, ફિલસૂફી એ કશાયની દુનિયાદારીમાં રાચતી દુનિયાને પડી નથી. દુનિયાની સ્મૃતિમાં પ્રેમ, કવિતા કે ફિલસૂફીના માર્ગે પળનારા ટકી રહ્યા હોય એમ બન્યું નથી. એટલે કવિજીવનનીય કોઈ સાર્થકતા 'છિન્નભિન્ન છું'ના કવિને જણાતી નથી. આ સભાનતા, અને એમાંથી જન્મતો ઉત્તાપ જિરવવો અસહ્ય છે. એટલે કવિ કહે છે.

'દિનરાત રાતદિન ખિન્ન છું',
એક-કેન્દ્ર થવા મથી રહેલ ક્લિન્ન છું',
ધબક ધબકમાં ભિડી રહેલ છિન્નભિન્ન છું'.
(છિન્નભિન્ન છું')

કવિના વ્યક્તિત્વને એકકેન્દ્ર રાખતું જે કંઈ હતું તે લુપ્ત થયું છે એટલે એ છિન્નભિન્નતાનો ઉત્કટ અનુભવ કરે છે પણ તે સાથે એ તત્ત્વની એમની શોધ પણ આરંભાય છે. આપણે જોયું કે આ કાવ્યસપ્તક કવિના આંતરજીવનનું આત્મવૃત્તાંત છે. એટલે એ જે શોધની વાત કરે તે તત્ત્વની રીતે નહિ, વિજ્ઞાનીની રીતે નહિ, તેમજ સંસારીની જેમ દુન્યવી સુખની શોધની તો નહિ જ નહિ. વિચ્છિન્ન હોવાની તીવ્ર અભિજ્ઞાથી સંતાપ પામેલા કવિની શોધ, એના જીવનની સાર્થકતા, એની શ્રદ્ધાનું કેન્દ્ર, કવિતા જ હોય. પણ કવિતા કોઈ પણ કવિને માટે સિદ્ધિનો નહિ પણ શોધનો જ વિષય રહેવાની. જોકે 'શોધ' કાવ્યના છિન્નભિન્ન વ્યક્તિત્વવાળા કવિને તો એ આશ્વાસન પણ કામિયાબ નથી નીવડતું, અને એ પણ એની વેદનામાં વધારો કરનારી વાત છે. કવિના આત્માનું સત્ય ગણાય એવી કવિતા પણ જો અલપઝલપ દેખાય, ન દેખાય, પમાય ન પમાય ત્યાં હાથતાળી દઈ જતી રહેવા કરે તો તે ય આશાનું કે સાંત્વનનું કારણ ન બની શકે.

પણ એમ બનવાનું નિમિત્ત તો મનુષ્ય પોતે જ છે. વર્ષો પૂર્વે ઉમાશંકરે

ગાયેલું "સૌંદર્યો પી, ઉરઝરણુ ગાશે પછી આપ મેળે." પણ અર્ધી સદી પૂર્વેનું એ જીવન જુદું હતું, એ જાગતિક પરિસ્થિતિ જુદી હતી. સૌંદર્યોને મન ભરી પીવાનો સમય હતો, અને આજે? આજે "પુષ્પો સાથે વાત કરવાનો સમય રહ્યો નહિ." એ દશા છે. આ સાંપ્રત જાગતિક પરિસ્થિતિમાં વ્યક્તિજીવનના જે હાલહવાલ થયા છે તેમાં પુષ્પો સાથે આપણો નાતો જોડાય એવું રહ્યું છે જ ક્યાં?

કવિતા કવિના વ્યક્તિત્વમાં અનુસ્યૂત છે, પણ શબ્દમાં પ્રગટ નથી. એનું પ્રાગટ્ય ગર્ભમાં રહેલા બાળકની બીડેલી આંખો જેમ માતાના ચહેરામાં ચમકે તેમ કવિના સમગ્ર અસ્તિત્વમાં લહેરાતું હોય. એ જ એના આત્માની માતૃભાષા, એ જ એના અસ્તિત્વનો આસવ જે એને આસપાસની વિષમતા વિસારે પાડવામાં સહાયક બને. કવિતા એ જ કવિની શ્રદ્ધાનું મૂર્ત–પ્રગટ રૂપ. પરંતુ જગતમાં જ્યાં સુધી એ અવતરે નહિ ત્યાં સુધી બાળકના અસ્તિત્વની આગવી ઓળખ શી? કવિએ પણ પોતાની ચેતનાના ગર્ભમાં ધારેલી કવિતા શબ્દ–લયમાં અવતરે નહિ ત્યાં સુધી એનાયે હોવાની શી સાર્થકતા? કવિતા નામનો એ દુર્વાપ? સંસ્કૃતના વિદ્વાન મિત્રોએ ધ્યાન દોર્યું છે કે અહીં 'દુરવાપ' શબ્દ હોવો જોઈએ. 'દુર્વાપ' કાંતો છાપ ભૂલ હોય કે પછી કવિના પક્ષે અનવધાનનું અથવા ખોટા સાદૃશ્યનું પરિણામ હોય. પદાર્થ હજી કવિમાંથી બહાર અવતર્યો નથી એટલે "શોધ"ના કવિનો વ્યાકુળ-ઉત્સુક પ્રશ્ન પડઘાય છે. ક્યાં છે કવિતા? એના સુધી પહોંચવાનો મારગ દુર્ગમ છે. કારણ કેવળ શબ્દ પ્રયોજવો તે કવિતા નથી. કવિને ખબર છે કે એવું વારંવાર બને કે કવિતાની સરસ્વતી શબ્દમાં જ લુપ્ત થાય.

કવિને માટે પોતાનું અસ્તિત્વ-મનુષ્ય તરીકેનું અને સર્જક તરીકેનું પરસ્પરાવલંબી, બંને પરસ્પરને સાર્થક કરનારાં. એને માટે કેવળ આ શરીર રૂપી અસ્તિત્વનો કોઈ અર્થ નથી. મનુષ્યને શરીરધારી તરીકે આ પૃથ્વી પર ઉત્પન્ન કરવામાં પણ એ પરમસર્જકને સર્જનનો જ કોઈ હેતુ સિદ્ધ કરવો હશે. એ હેતુ પૂર્તિના પંથે કવિ પુરસ્સર થાય એ અર્થે કવિતાની ઉદ્દીપક એવી ઘટનાઓ પણ પ્રભુએ નિર્મી જ રાખી છે. પણ પ્રકૃતિ સૌંદર્ય પરત્વે મુગ્ધ ભાવ ખોઈ બેઠેલો, વિદગ્ધ અને પરિણામે આંતરિક સંતાપથી દગ્ધ–ક્ષુબ્ધ કવિ આ કશાર્ક્ષથી પ્રભાવિત થઈ શકતો નથી અને કવિતાને જન્મ આપી શકતો નથી. એટલે ઉમાશંકર કહે છે:

રે રે શિશુઓનું કલહાસ્ય
માણવાનો સમય રહ્યો નહિ.

શિશુઓનું કલહાસ્ય, મારી કવિતાનો શુભ્ર છંદ.

"પુષ્પો મારી કવિતાના તાજ–અ–તાજ શબ્દો" અને શિશુઓનું કલહાસ્ય એ એનો છંદ. એટલે શબ્દ છે, છંદ પણ છે અને છતાં ક્યાં છે કવિતા?

મહાકવિઓનો શતાબ્દીઓ વીંધીને આવતો શબ્દ પણ કવિતા પ્રેરતો નથી.. બલ્કે કવિને એનાથી પ્રેરાવું નથી. એમને પોતીકા અવાજથી કવિતા રચવી છે. પડઘા નથી પાડવા. અલબત્ત, મહાકવિઓની વાણીમાં મંગલમય, સત્ય, શિવ, સુંદરનું દર્શન કવિતા રૂપે સ્ફુટ થયું છે એ ખરું, પણ કવિને એવું દર્શન પણ પોતાની પ્રતીતિમાંથી પ્રાપ્ત કરવું છે. જે દર્શન પોતાનું નથી તેની કવિતા ન. હોય, એ કેવળ પડઘો જ હોય અને પડઘાને પૂજનારા આ દેશમાં ઘણાય છે– પોતાને એ જમાતમાં જોડાવું નથી.

આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે "છિન્નભિન્ન છું" પછીની આ કૃતિમાં કવિતાની શોધ જે તત્ત્વતા જીવનની શ્રદ્ધા-આસ્થાની જ શોધ છે તે માટે તીવ્ર. આરત છે તો સાથે સાથે ઈશ્વરની લીલામાં એ આરતને ફળવાની આછી-પાતળી પ્રતીતિનો પણ ધ્વનિ રણક્યા કરે છે. જગતના ભૌતિક પદાર્થો પદાર્થો ન રહેતાં લોકોત્તર સત્ત્વ રૂપે પામવાની સાધકની શોધ અને કવિની શોધ લગભગ સમાંતર જતા અંશો હોય એવું ઉમાશંકરની કવિતા વાંચતાં સમજાય છે. ભૌતિક પદાર્થોના દર્શનમાં જે diversity અનેકતા અને disperateness પૃથકતા રહેલાં છે તે આવી સાક્ષાત્કારની ઘડીએ કોઈ એક unified સંઘટિત pattern રચનામાં ગોઠવાઈ જતાં લાગે. વૃક્ષોનું કવિએ આવું દર્શન કર્યું છે જ્યાં વૃક્ષમય કશા. લોકોત્તર સત્ત્વનું એમને દર્શન થતાં પોતે પણ વૃક્ષમયતા અને એ દ્વારા વિશ્વના. પદાર્થો સાથે તાદાત્મ્યનો અનુભવ કરી શકે એવી શક્યતાને જુએ છે. આમ સૌંદર્યની અનુભૂતિ દ્વારા, કવિતા દ્વારા જ બની શકે. પણ કવિતા જ ક્યાં છે?

એમ લાગે છે કે "છિન્નભિન્ન છું"નો આક્રોશ ઉદ્‌ગારનાર કવિ ઉમાશંકર તત્ત્વતઃ વાસ્તવવાદી કવિ નથી. વાસ્તવવાદ પણ એમની કવિતામાં આવ્યો. અને ગયો. એ પણ એક તબક્કો phase જ હતો. મૂળભૂત રીતે કવિ ઉમાશંકર કૌતુકરાગી romantic કવિ છે, એના જ એક ઉન્મેષરૂપ પ્રગટતો આદર્શવાદ એ જ ઉમાશંકરની કવિતાનું ધ્રુવપદ, જીવનધર્મિતા એ એમનો સ્વ-ભાવ "સપ્તપદી" માં એ સ્વભાવ જ વધારે સતત sustained વધારે પ્રતીતિપૂર્વક કાવ્ય ભાવમાં. પરિણમ્યો છે. "શોધ"માં એ પોતાને એક જગ્યાએ "અન-રોમેન્ટિક" ગણાવે છે. ખરા, પણ તે કદાચ વિદગ્ધ વ્યક્તિ ઉમાશંકર માટે પ્રસંગે સાચું હશે. કવિ ઉમાશંકર તો રોમે રોમે રોમેન્ટિક જ છે અને આ વાત "હિરોશીમા–નાગાસાકી,"

"અલ્વિદા દિલ્હી", લખનારને મુડદાની બૂથી ગૂંગળામણ અનુભવનાર કવિના તે તે કાવ્યો વાચ્યા પછી પણ દઢાવવાનું મન થાય એવું છે. એમના આ રોમેન્ટિસિઝમમાં હવે દાર્શનિકતાનું ઈશ્વરીય આસ્થાનું તત્વ વધુ પ્રબળ પ્રકટપણે ઉમેરાયું છે એ વાત પણ સાથે નોંધવી રહી.

શોધ એ કવિતાની હોય કે જીવનના કોઈ સત્યની હોય, કવિને મન તો શોધ એ જ સત્ય છે ઉમાશંકર પ્રધાનતઃ જીવનધર્મી, જીવનોપાસક કવિ છે જીવનમાં જીવનને અર્થ આપનાર વિધવિધ પ્રવૃત્તિઓ અને પરિસ્થિતિઓમાં એમની આસ્થા દૃઢ છે એમની જીવન આસ્થાનું એક મુખ્ય આધાર સ્થાન દામ્પત્યની ભાવનામાં રહેલું જણાય છે "આતિથ્ય"ના સંખ્યાબંધ કાવ્યોમાં પ્રસન્ન દામ્પત્યની ચારુગાથા એમણે ક્યારેક હળવી ક્યારેક ગંભીર રીતિમાં ગાઈ છે ઉમાશંકરની આસ્થાનો આ એક સતત વિકસતો રહેલો વિષય છે. "સપ્તપદી" કાવ્ય શૃંખલામાં 'નવપરિણીત પેલા'' શીર્ષકવાળું કાવ્ય દામ્પત્યસ્તોત્ર જેવું છે એક રીતે જોઈએ તો પોતાની અર્ધશતાબ્દીની સુદીર્ઘ કાવ્યયાત્રામાં જે જે સ્થાનોએ એમની કવિતા ઠરી છે, જે જે વિષયોને એમણે એમાં આવર્યા છે તેનું જાણે આકલન કરીને એ કાવ્ય વિષયોનું આ કાવ્ય સપ્તકમાં ફરી એક વાર એ પુનરાવલોકન કરતા હોય એમ જણાય છે

પ્રસન્ન નવપરિણીત યુગલ એ આ સૃષ્ટિની એના સાતત્યની આશા સમાન છે. એવા યુગલને જોઈ કવિ તડકાને પણ વધુ તેજસ્વી બનતો અનુભવે છે અને "ધરા દીસે તૃણ તણે પુલકિત". "ક્યાં છે કવિતા ?" એવો પ્રશ્ન પૂછનારને દૃષ્ટિ હોય તો કદાચ આ પ્રસન્ન નવદંપતીમાં કવિતા જડે અને એનો મૌનનો ટૂંમો. છૂટે દંપતીની શોધ એમનું સત્ય જેમ પરસ્પરમાં અનુભવાય તેમ કવિને પોતાની શોધનું સત્ય પોતાનામાં જ પામવું રહે.

નીચે વહેળાના બહોળા ધરામાં
ભેખડની છાયામાં તરતા સરતા સહેલના હંસયુગલને
શું ય સૂઝ્યું, ખીણને ચમકાવી દેતા ફફડાટથી ઊંચે ઊડ્યું,
ફેલાતી વીંઝાતી સફેદ પાંખોથી અવકાશ ભરાઈ ઊઠ્યો,
તડકાની વેલ પર ઉઘડના ધવલ ધવલ ફૂલના ગુચ્છ. (નવપરિણીત પેલા)

એ દૃશ્યમાથી દંપતીને પ્રેમમય જીવનની શુભ્રપ્રતીતિ વિશ્વાસ ને વિસ્મય જાગે તેમ કવિને પણ "પ્રણયની દીક્ષા એ જ જીવનની દીક્ષા, માનવ્યની દીક્ષા" એવી આસ્થા જાગે છે

અહીં આ કાવ્યોમાં વારંવાર બે વસ્તુ ધ્યાન ખેંચનારી બની રહે છે.

ગદ્યલયની ધીરે ધીરે ચાલતાં આ કાવ્યોમાં જ્યારે જ્યારે ઉમાશંકરના કવિ-વ્યક્તિત્વનું રોમેન્ટિક પાસું પ્રબળ બને છે ત્યારે સુરમ્ય શબ્દ ચિત્રો અને ચારુ હૃદય ભાવોથી ચકિત કરી દે એવી કાવ્ય પંક્તિઓ-અને એવી પંક્તિઓની આ કાવ્યોમાં અછત નથી. કયારેક તો વૈદિક કવિની ચારુઋચાઓની રુચિરતા ને લાલિત્ય પ્રગટ કરતી જોવા મળે છે. તો કયારેક જ્યારે એમનામાં રહેલો આદર્શ-વાદી દાર્શનિક પ્રબળ હોય ત્યારે એ જ ગદ્યલયમાં ઢળાઈને.

"પ્રત્યેક પૂરેપૂરું એક બને,
તો જ પૂરું જામે બંનેનું એકત્વ."

જેવી તદ્દન ગદ્યાળુ પંક્તિઓ પણ આવી જાય છે. એમની આ આદર્શવાદી દાર્શનિકતા દાંપત્યની સાપ્તપદી સખ્યની ભાવનાને પરસપરના સખ્યથી આગળ લઈ જઈ સ્વ સાથેયે સાપ્તપદ સાખ્ય કેળવવાનું સૂચન કરી વિરમે છે. કારણ આત્મા તો રાધિકા. અને એણે સાત ડગ પોતામાં જ રહેલા પ્રભુ સાથે ચાલ-વાનું સખ્ય કેળવવું એ જ દાંપત્યનો આદર્શ હોવાનું એમનું દર્શન છે એ એક આદર્શ છે.

પણ પ્રભુ સાથે તાદાત્મ્યની આરત, એ આદર્શ ફળવામાં તો આ જગતમાં અનેક અંતરાયો નડવાના. મનુષ્યની એ અભીપ્સા, એ સ્વપ્નને ભડકો થઈ સળગી ન જવા દેવાનું ઘણું દુષ્કર છે. સ્વપ્નોને સળગવું હોય તો અંગારા તો જગતમાં ઠેર ઠેર ભડભડી રહ્યા છે. હાથે કરીને આજના મનુષ્યે પોતાની આસપાસ પોતાનો જ ભરડો લઈ નષ્ટભ્રષ્ટ કરે તેવું જે વિષચક્ર રચ્યું છે તેમાં એના આદર્શવાદી અરમાનોને બળપાઈ-કરમાઈ જવા સિવાય ભાગ્યે જ કશો અન્ય વિકલ્પ છે. ઉમાશંકર, "વિરાટ પ્રણય"ના કવિ ઉમાશંકરનું "સ્વપ્નોને સળગવું હોય તો"-એ કાવ્યમાં જે દર્શન છે તે એ કે મન્વંતરોથી જે આકાંક્ષાઓ મનુષ્યે જે આદર્શો સેવ્યા, એમની પુષ્ટિ-તુષ્ટિ અર્થે જે સંસ્કૃતિ સિદ્ધ કરી તે આ છેલ્લી અરધીક સદીમાં હોળી માંડી બેઠો છે.

ચારે તરફ દુરિતનો દાવાનળ પ્રગટયો છે. દુર્જનતાનો પ્રબળ પ્રભાવ સર્વત્ર વ્યાપ્યો છે ત્યાં સજ્જનોનો અવાજ લુપ્તપ્રાય થતો જણાય ખરો.

"સજ્જનો અકિંચિત્કર
સર્વનાશી બજાર મૂલ્યોનું ડાકલું બજી રહે, સુજનતાની સેર
પ્રેમની સરવાણી સણસણી રહે દ્વેષની જ્વાલાઓ વચ્ચે. (સ્વપ્નોને સળગવું હોય તો).

મનુષ્યના સંસ્કૃતિ પ્રયાણના ઇતિહાસમાંથી છેલ્લી સદી-દોઢ સદીનો

ગાળો જુદો તારવીને જોઈએ તો આટલાંક વર્ષોમાં માણસે શી શી ઉથલપાથલો નથી જોઈ ? અને આ થોડાંક વર્ષોમાં જે વિનાશલીલા વકરી છે તે તો 'અભૂતપૂર્વ છે. આપણા જ સમયમાં બબ્બે તો વિશ્વયુદ્ધ લડાયાં. પરિણામે મનુષ્યનું નિર્માનુષીકરણ dehumanization થયું. માણસ પોતે પોતાને અજાણ્યો થયો. પોતાના પરિચિત પરિવેશમાંયે એ પારકો જણ હોય એવું એ અનુભવવા લાગ્યો. એનામાં alienation આવ્યું. આ બધું યુદ્ધોની વિભીષિકાના દુષ્પરિણામ રૂપે થયું.

આ જ સમયગાળા દરમ્યાન પરિસ્થિતિનું એ વૈચિત્ર્ય પણ રહ્યું કે મનુષ્ય–અદનામાં અદના મનુષ્ય માટેની અનુકંપાથી પ્રેરાઈને નવા વાદો, નવી રાજકીય વિચારધારાઓ, નવી તત્ત્વધારાઓ પણ વિકાસ પામી. પણ જેને કેન્દ્રમાં રાખીને આ બૌદ્ધિક પ્રસ્થાનો થયાં તે કેન્દ્રરૂપ સામાન્ય–કારીગર, મજૂર ખેડૂત–એનો શો જયવારો થયો ?

કવિ કહે છે કે આપણી સંસ્કૃતિ તો બધું જ સ્વાહા કરનારી સંસ્કૃતિ છે. એ એની નિકૃષ્ટ કક્ષાએ consumer culture બની છે. પણ એ પ્રક્રિયામાં સંસ્કૃતિનું જે જીવાતુભૂત તત્ત્વ sap of civilization એ જ તો consume સ્વાહા નથી થઈ જતું ને એ જોવાની ક્યાંયે કોઈને ફુરસદ છે ખરી ? અતિ ઉત્પાદનકેન્દ્રી આ સંસ્કૃતિનો મુદ્રાલેખ જ છે "સ્વાહા" એનું પરિણામ ? કવિ કહે છે :

"ખૂબ જે ખાનારાં તે ખોવાયેલાં ખૂબ
ખૂબ જે બુદ્ધિ સચેત, ચેતનાનો લકવો એને,
ખૂબ જે સંપન્ન, અગાધ એનો ખાલીપો."

આ પંક્તિઓ વાંચતાં ભર્તૃહરિ સાંભરી આવે છે. ભોગવાદી સંસ્કૃતિના ભાગે બધું જ ભોગવી લીધા પછી શેષ ખાલીપો જ રહે.

ભોગવાદી સમાજમાં શરીરનો મોટો મહિમા. શરીર એ જ ભોગવાદીની શ્રદ્ધા, એ જ એનો ધર્મ. શરીરને શરીરમાં હોમનારી આવી સંસ્કૃતિમાં ચઢી અક્ષરિયા પ્રેમનું સ્થાન ક્યાંય નહિ અને પ્રેમરિક્ત જીવન એટલે સંવાદરિક્ત જીવન. એવા જીવનમાં હિંસા, વિનાશ, યુદ્ધની જ ભાષામાં વાતચીત સંભવે. યંત્ર અને તંત્રમાં પ્રેમનો મહામંત્ર ગૂંગળાઈ જતો જોઈ કવિનો આત્મા ગૂંગળામણ અનુભવે છે.

મનુષ્યને ચાહનારા અને જીવનને ઉપાસનારા આ કવિને પ્રશ્ન થાય છે કે સર્જકની અજબ કરામત જેવા આ જીવનમાં દુરિતને એણે કેમ તાણાવાણાની

જેમ વણી દીધું ? આદમ અને ઈવને જે સ્વર્ગોદ્યાનમાં પ્રભુએ રમતાં મૂક્યાં તેમાં પેલા દુરિતનો પ્રભાવ પણ જીવનમાં સતત, અજ્ઞાતપણે પ્રસરતો જ રહે છે એ માનવજીવનની કરુણતા છે.

આવી જ્યાં કરુણતા છે ત્યાં દુરિતના આટલા પ્રબળ, અપરાજેય અપરિહાર્ય પ્રભાવ છતાં જીવનમાં કઈ શક્તિના બળે ટકી રહેશે ? કવિને લાગે છે કે આ નાગપાશમાંથી છૂટવા માટે મનુષ્યમાત્રમાં ઓતપ્રોત થવું. આ "આત્મ સર્વ ભૂતેષુ" નો મંત્ર વ્યવહારમાં ઉતારવો રહ્યો. એમ કરવાથી જ દુરિતના ઓછાયા ટળશે. દામ્પત્યપ્રેમમાં પરસ્પરનું ઐક્ત્વ ચીંધ્યું હતું કવિએ. હવે એ પરસ્પર ઐક્ત્વની ભૂમિકાને અતિક્રમી પ્રેમનો વૈશ્વિક સંદર્ભ સ્થાપે છે. દુરિતનો અસ્વીકાર કે એનાથી ભાગવું એટલે જીવનનો અસ્વીકાર–જીવનથી ભાગવું. ઉપનિષદોના દર્શનના ઊંડા સંસ્કારે પ્રભાવિત હોવાની કવિ ઉમાશંકર પ્રતીતિ કરાવે છે. એ કહે છે:

"દુરિત–તું આશ્ચર્યકર, અનિવાર્ય માધ્યમ મારા જીવનનું.
દુરિત તારું હોવું એ જ કરે છે મને સુગઠિત
હાશ થોડાંક સ્વપ્નો જરૂર ટકી શકશે સલામત હવે." (સ્વપ્નોને સળગવું હોય તો).

આપણે આગળ જોયું કે છિન્નભિન્નતાની વેદના વ્યક્ત કરી ત્યારે પણ કવિએ પોતાની આત્મસંજ્ઞા identityને અક્ષત રાખનારા તત્ત્વો તરીકે રાગ, ભય દ્વેષ–જેવા દુરિતના જે અંશનો સ્વીકાર કર્યો હતો. અહીં ફરી દુરિતને મનુષ્યની મનુષ્ય હોવાપણાની એક અનિવાર્ય શરત તરીકે સ્વીકારે છે અને સૂચવે છે કે મનુષ્ય દિવ્ય નથી, એટલે એ મનુષ્ય રહીને જ પોતાની આકાંક્ષાઓ, અભીપ્સાઓ સ્વપ્નોને સાકાર કરી શકે.

જાગતિક વિષમતાથી પ્રભવેલી તીવ્ર વૈયક્તિક વેદનાની વાણી 'સપ્તપદી'ના એક પછી એક કાવ્યમાં આગળ વધતી વધુ ને વધુ વિસ્તૃત દાર્શનિક ભૂમિકાએ પહોંચતી આપણે જોઈ શકીએ છીએ. આવી દાર્શનિક ભૂમિકાનું પરમ શિખર તે ઈશ્વરનો સાક્ષાત્કાર. પણ આ કવિ માત્ર મનીષી નથી એટલે કોઈ રહસ્યવાદી ભાષામાં વાત નથી કરતા. એ કવિ મનીષી છે એટલે એમનું દર્શન કવિ-જીવનધર્મી કવિતું, જીવનનિષ્ઠ દર્શન છે.

આધુનિક જગતની એક મોટી કરુણતા એ રહી છે કે એણે ઈશ્વરને જ જાકારો દીધો. વિજ્ઞાને જે સત્યો મનુષ્ય સમક્ષ ઉદ્‌ઘાટિત કર્યાં, મનોવિજ્ઞાને પણ એને જે દૃષ્ટિ આપી એથી ઈશ્વર એને માટે કોઈ આદર્શ રહ્યો નહિ–

'જે ક્ષણ જીવવાની શક્તિને ધાર ન આપી ગઈ
ભીતિ, સંદેહ, અનાસ્થા, વાસના .
આ અર્ધમૃત્યુઓ જીવન તો નથી જ.'
અને પ્રાણવંત વિનયને મૃત્યુને નિ:સત્ત્વ કરી જાય છે '(મૃત્યુક્ષણ)

જે હાથ આવ્યું તે સભર જીવન નહિ, પણ અર્ધમૃત્યુ, જીવતું મોત. કોલરિજ જેને life in death કહે છે એના જેવું જીવન. જેમા કેવળ નારકી વેદના જ વેઠવી રહી. જગતમા સૌદર્યનો, મૈત્રીનો, ઈશ્વરનો ઈન્કાર કરનાર કોલરિજના વૃદ્ધ દરિયાખેડૂને પણ આ શાપભાર વેઠતા જીવતા મોતનુ દર્શન થયેલુ. આવા જીવતા મોત કરતા તો અચેતનનુ અસ્તિત્વ સારુ લાગે છે. એના પર ક્યારેક વર્ષાસ્પર્શે કશુંક હરિયાળું પાગરશે. જ્યારે માણસ તો

'મરે છે મરે છે મરે છે રાતદિન
પૂરતુ મરતા નથી આવડતુ માનવીને.' (મૃત્યુક્ષણ)

વાસ્તવિકતાની આવી તીવ્ર સભાનતાએ જ છિન્નભિન્નતાનો આંચકો પ્રેર્યો હતો. એને અજંપો કહો ખાલીપો કહો કે existentialist anguish કહો. ઉમાશંકર એક તબક્કે એનાથી ઘેરાયા છે, ગૂગળાયા છે પણ એ ગૂગળામણે સર્જેલો મૌનનો ડૂમો તોડી, સ્થિરતા-ધીરતા પ્રાપ્ત કરી એ આસ્થાની પુન:પ્રતિષ્ઠા સિદ્ધ કરનારી દષ્ટિનુ 'સપ્તપદી'મા આલેખન છે.

'મૃત્યુ ભર્યો ભર્યો આ આખોનો ખાલીપો
મૃત્યુ કણસતો આ હૈયાનો અજંપો
મૃત્યુ તમકતો આ જીવનનો અધાપો' (મૃત્યુક્ષણ)

એ તો છે જ. પણ શુ ત્યા અટકી જવું ? એ રીતે સર્જયેલી રિક્તતા શૂન્યતામા ઉમાશંકરનું આશ્વાસન દાર્શનિક આશ્વાસન છે. ખાલીપાની વિરતિની અનુભૂતિ સાચી. અસ્તિત્વવાદી પોતાની આવી anguish ને irremediable and irrevocable condition of life માને છે. એના અસ્તિત્વવાદી ઉપનિષદ્‌મા total anguish માટે પૂર્ણમદ, પૂર્ણમિદમ્ મંત્ર ઉચ્ચારવાનો. પણ ઉમાશંકર માને છે કે ગમે તેવી total anguish પછી પણ જે અવશેષ રહે તે કશુંક વિધાયક છે.

આપણે જોયું કે છિન્નભિન્ન કવિવ્યક્તિત્વની શોધ હતી. એની ડગમગી ગયેલી શ્રદ્ધાને ટેકવવા આશ્રયસ્થાનની, વ્યક્તિત્વને એકકેન્દ્ર કરવાની, અંતરના ખૂણેખૂણાના વ્યાપી વળેલા ખાલીપાને ખસેડી પ્રેમ જેવા કશાક અર્થપૂર્ણ સાક્ષાત્કારથી હૃદયની રિક્તતાને ભરવાની. ખાલીપાની આ અનુભૂતિ એ કોઈ એકલદોકલ વ્યક્તિની નથી, એ તો માણસમાત્રની વેદનાનો વિષય છે. એને ભરવા જુદા જુદા માર્ગો

જુદા જુદા લોકો લેઈ શકે. પણ કવિને મન જીવનનું અંતિમ વિધાયક મૂલ્ય કવિતા જ. એ જ એના જીવનને અર્થો આપે. એ જ એનો ધર્મ, એની આસ્થા એની ઉપાસના ને શોધ. પણ સાંપ્રત પરિસ્થિતિમાં મનુષ્યનું સંવેદનતંત્ર જાણે પક્ષઘાત થયો હોય એવું બૂઠું, જડ થઈ ગયું છે. એટલે આ બૂઠી ઇન્દ્રિયોના સામાન્ય ધર્મો દ્વારા તો કવિતાનો પ્રભાવ નહિ ઝિલાય, સામાન્ય ભાષા પણ એવી લપટી પડી ગઈ છે કે એ કોઈને પ્રભાવિત કરી શકે નહિ. પરિણામે આધુનિક કવિને એવી નિર્ભ્રાન્તિ અનુભવાય કે એને આ કવિતાનો શબ્દપ્રપંચ પણ વ્યર્થ લાગે છે. ક્યારેક અલબત્ત, એમ કહેવા માટે પણ એને શબ્દપ્રપંચ જ કરવો પડે છે એ એક મોટી irony જરૂર ગણાય.

ઉમાશંકર તો આર્નલ્ડની વિચારધારાના સમર્થક છે. એમને મન બુદ્ધિ, વિજ્ઞાન, ધર્મ અને કવિતાને કશો આંતરવિરોધ નથી — આધુનિક કવિતાને પણ નહિ. સંસ્કૃતિના વિકાસ સાથે કવિતા ઓસરતી જશે એવી ભવિષ્યવાણી એમને નિરર્થક જણાઈ છે. સર્જકને માટે શબ્દની લીલા કરતાં વિશેષ કશું હોય તો તે કેવળ મૌનની લીલા જ છે એવું એમનું દર્શન 'પંખીલોક' નામના 'સપ્તપદી' ના અંતિમ કાવ્યમાં વ્યક્ત થાય છે. આ કાવ્ય ઉમાશંકરની કવિતાના ઉત્તમાંશો ને પ્રગટ કરતું મંત્રઘોષની ઉદાત્તતાને સિદ્ધ કરે છે. શબ્દાખ્ય પ્રકાશ એ કવિને માટે અંતિમ પ્રકાશ છે. એમાં જ એનું દર્શન સ્ફુટ થાય. પણ એ શબ્દ વૈયાકરણોનો કે કોશનો નહિ, કવિનો શબ્દ હોય. એને વિષેની એમની કલ્પનાનું રમ્ય ચિત્ર આવું છે.

'અર્કઅર્ણવમાંથી ઉપસતી ચારુકેશ સમારતી ઉષઃમૂર્તિ.'

એ ઉષઃમૂર્તિનો સાક્ષાત્કાર કરવા માટે, આપણા આ upside down થઈ ગયેલા સામ્પ્રત જગતમાં ઇન્દ્રિયોએ પણ પરસ્પર ધર્મવ્યત્યય કરવો પડશે. કવિની વાણીએ પણ પંખીઓની જેમ spontaneously overflow થવું જોઈશે, તર્કના ભારથી તરડાયે નહિ ચાલે. ઉમાશંકરનાં 'સપ્તપદી' કાવ્યોમાં આવી તાજપ, સહજસ્ફુરણાને પરિણામે ગુજરાતી કવિતાને અનાઘ્રાત ઉપમા-રૂપકોની સંપત્તિનો એક નવો જ વારસો મળે છે. આ એક શબ્દચિત્ર જોઈએ પ્રભાતે માળામાંથી ઊડતાં પંખીઓનું :

'ઊભેલાં ચપલ ઝાડવાંના એ ઊડતા ચપલ ઈશારા,
કૈંક સ્થાવર-સ્થવિર વૃક્ષરાજ અનેક બાહુએ ખોબેખોબા
ઊછાળ્યાં કરે કપોત, કાબર, હેલાં, દૈયડનાં ટોળેટોળાં.' (પંખીલોક)

અને બીજું આ :

પૃથ્વીના ભીતરી મૌનનો ભાસ્વત ઉત્સવ જાણે સ્તોત્રછોળે
પ્રત્યેક પરોઢે પંખાલોકમાં અંતરિક્ષે ઊજવાય.' (પંખાલોક)

'સપ્તપદી'નાં કાવ્યોમાં ભાવક કવિ ઉમાશંકરના શબ્દમાંથી ઊડતી આવી સ્તોત્ર-છોળોની છાલકે વારંવાર ભીંજાતો રહેતો હોય છે.

બાળપણથી સૌંદર્યો પીને ગાતાં શીખેલા કવિહૃદયને જીવનના એક તબક્કે જે ખાલીપો અડી ગયો તેમાથી જાણે પોતાની આત્મસંજ્ઞા identity લુપ્ત થતી લાગી. એમાથી જ જે જે આસ્થાઓ એમણે હૃદયમાં પોષેલી તેને ઉથલાવી જોવાનો એક ઉપક્રમ આરંભાયો. પોતે સામ્પ્રત જગતના પરિવેશથી પ્રભાવિત તો છે જ, અને છતા એ પરિવેશમાં પોતાની આગવી ઓળખ લુપ્ત થવા ન દેવી હોય તો કવિએ 'વેઇટ-એ-બિટ' કહેનારા પંખીની સાથે વાત કરવાનો સમય મેળવવો પડશે, ભવિષ્યની આશા-અરમાન જેવાં શિશુઓન્તરુણોના સ્મિતને હૃદયને ઝીલવું જોઈશે, વસંતની ચિઠ્ઠી જેવા પતંગિયાને ઘડી નીરખવું પડશે, ચહેરાઓનાં અર્ણવમાંથી ડોકાઈ પોતાની ઓળખ આપવા 'કેમ છો રે' કહેવા ટાંપી બેઠેલા પ્રભુના ચહેરાની માણસના ચહેરામાં ઓળખાણ મેળવવી પડશે અને મૃત્યુ સાથે પણ મૈત્રીનો હાથ લંબાવવો જોઈશે. જીવનની યાત્રામાં આવનાં આ બધાં સ્થાનોએ ઠરતાં-વિરમતાં, એમનો પુરસ્કાર કરતાં, જે પરમ મહિમાવંતુ મૂલ્ય કવિને સાક્ષાત્કારવું છે તે છે મૌન.

એ મૌનમા કવિ પોતાની કોઈ નવી જ ઓળખ મેળવવા ઝંખે છે. મનુષ્યને માતા-પિતા દ્વારા મળેલી, માતૃભાષા દ્વારા મળેલી, શરીર દ્વારા અનુભવાયેલી, પ્રેમ જેવી લાગણી દ્વારા પમાયેલી, ઇન્દ્રિયો દ્વારા સમજાયેલી, કવિતા દ્વારા વ્યક્ત થયેલી એ આત્માનું અંતિમ સાર્થક્ય સમજતાં એ ઉદ્‌ગારે છે.

'છેલ્લો શબ્દ મૌનને જ કહેવાનો હોય છે.'

શેકસપિયરે સર્જકતાનો જે પ્રપંચ રચ્યો તેમાં જીવનના કટુ-મધુર ક્યારેક અસ્તિત્વ આખાને હચમચાવી દેનારા અનુભવોનું નિરૂપણ કર્યું તેમાં કોઈક ક્ષણે એણે એમ પણ કહ્યું :

The time is out of joint
O cursed spite that I was born to set it right.' (Hamlet)

ને ક્યારેક વળી એમ પણ કહ્યું કે

'Life is a tale told by an idiot
Full of sound and fury, signifying nothing' (Macbeth)

આ શબ્દો ઉદ્‌ગારનાર કવિ જીવનને હલાવી-વલોવી નાખનારી શી શી અનુભૂતિઓમાંથી પસાર નહિ થયો હોય? અને છતાં હતાર્થતા, વિરતિ, અનાસ્થા એ એનો અંતિમ શબ્દ નથી. એનો છેલ્લો શબ્દ છે The rest is silence.

ઉમાશંકરનું દર્શન પણ આવું કંઈક છે. કોઈ પણ અતિસંવેદનશીલ કવિ આ જગતમાં વ્યાપ્ત વેદના-વ્યથાને સમજે છે, એમાંથી પોતે વ્યથિત થાય ને એને અભિવ્યક્તિ પણ આપે. પણ ઉમાશંકર જેવાની પ્રતીતિ એવી છે કે આ બધું અધ્રુવ છે. જે ધ્રુવ-અચલ છે તે મનુષ્યસંસ્કૃતિએ જે સિદ્ધ કર્યું છે તે, જે મંગલમય શબ્દને દૂરથી આવતો આછો આછો સાંભળેલો, બાળપણમાં ઘર પાછળના શૈલમહાશયે અંતરમાં ગોપવેલું સર્જકની વિજયપતાકા સમું જે સત્ય અલપઝલપ ઓળખાયેલું તે મૂલ્ય, તે શ્રદ્ધા એની પુનઃપ્રતિષ્ઠા, એની સાથે જીવનયાત્રામાં ચાલતાં સાપ્તપદી સખ્ય કેળવવાનો કવિનો ઉપક્રમ છે. આમ 'સપ્તપદી' કવિ-મનીષી ઉમાશંકરની ઉપાસ્ય આસ્થાઓનું એક સુદીર્ઘ, સળંગ કવિતાવિધાન છે.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti, the female These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents At this a divine voice spoke asking them to undertake penance The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

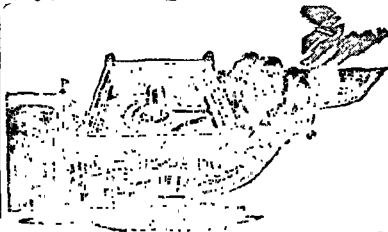
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वदा

• The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.



MAFATLAL GROUP





એતદ્-૫૧

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

જૂન ૧૯૮૨ વર્ષ ૪ અંક ૫૧

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩ નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬ ફ્લૅટ ૨૮, એસ વી રોડ, શાન્તા
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦-૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા પચીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

જયંત પારેખ મુંબઈ રસિક શાહ મુંબઈ

ડૉ. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ

સદ્ભાવ પ્રકાશન નગીના પોળ રતનપોળ અમદાવાદ

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો તથા વિનિમય માટે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મો

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

સૌ ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા ૩૯૦૦૦૨

મુકેશ વૈદ્ય.

સ્તનથી છૂટી પડેલી ડીંટડી જેવો
કથ્થાઈ રંગનો પાસાદાર
આ પથ્થર.
લીસ્સો અને કઠણ.
એની ટોચ ઉપર
આંગળીનું ટેરવું મૂકતાં જ
ફૂલોના ઝૂંડ ખીલી શકે
અને બંધ હથેળીમાંથી નીચોવાય
ગ્રેસીયરના પોલાણનો અવકાશ.
રેબઝેબ મુઠ્ઠી ઊઘાડતાં જ
આ પથ્થર
સમુદ્રમંથનમાં મળી આવેલ ચળકતું મોતી.
ધારો તો એના કાંકરા જેવા કદ ઉપરથી
ઝગારા મારતી ખાણ
કે કોઈ ખડકાળ ઊંડી ખાઈનો અંદાજ મેળવી શકો.
જેની ઉપર પટકાઈ પટકાઈ
માણસે
મેળવી છે લીસ્સી પાસાદાર સપાટી.
એ પર આંગળી ફેરવી રમી શકાય,
ઊડી પણ.
અને મહાકાય લપસણા પહાડ પરથી
એક નમૂનેદાર કણી
ચૂંટી પણ શકાય !

સમંદર

મુકેશ વૈદ્ય

સદા ભોંયને બાઝી રહેતા
દેહવિહોણા પડછાયાની ભીતર વહેતા શ્વાસ
અચાનક અધરાતે મધરાતે લમણે
કે આંખોના બંધબારણે
બ્હાર ટકોરા મારે.
એક સામટો જાગી પડતો અફાટ જળ–સંસાર.
જરી ઊંચકાય. ઉછળતો અમળાતો વળ ખાય.
બધેગધ અફળાતો ઢળી જાય.
કિનારે ઊધડી પડતી ધોળી કોડી કિનારમાં સંતાય
એકની ઉપર એક ઉછળતા ભરચક શ્વાસે પડછાયા ઊંચકાય.
સમંદર ધીમા ધીમા સંભળાય.

૨ એતદ્ જૂન ૮૨

સમુદ્ર

કમલ વોરા

આઘે
ધુમ્મસ ટેકરીઓ પર રાતા ટશિયા ફૂટે
ને સામે
સોનેરી ઘાસમેદાન સળવળતાં વિસ્તરી જાય....
તૃણોપર ફરકતું
તેજવલય ટોળું
કિકિયારીભેર ઊડે પવન સૂસવાટે ચડે
ઝરમર રેશમ પોલ ઝરે
વેગભેર ઊંચકાતી ધસી પડતી ભૂખરી ભેખડો વચ્ચેથી
રાતો અશ્વ
છલાંગ મારે
ત્યારે....
ચોમેર
વ્હેંત વ્હેંત ઊછળતાં
ઝીણાં માછલાં ઝબકતાં હોય
કરાલ ગર્જન શિખર શિખરે
આગિયાનાં ઝૂંડ ઝોલે ચડી ફૂંકાતા હોય
ડિબાંગ ઊંડા કળણો પર પછડાતો
અશ્વ ઊછળે
જાણે ભડકો ઊઠે
સો સો ભોરિંગ ફણા ફુત્કારી લપકે
પુચ્છ ટહાર

૩ એતદ્ જૂન ૮૨

પીઠધનુષ તંગ તણુખા પેરે
સામે
ફૂં ફાડતું સ્નાયુબળ
વમળવળ
ઘેરું ઘસમસ જળ
ઝળૂંબે
પછડાય
સમુદ્ર
સોંસરવો વહી જાય

૪ એતદ્ જૂન ૮૨

કિલ્લો

કમલ વોરા

બુરજો પર
પતાકાઓ ફડફડ ઊડે
દીવાલો ધીંગા પડછંદ ઘેરાવ
ડુંગરોને અડીખમ ઝાલી ઊભા રહે
કાંગરે કાંગરે બંદૂકો તગતગે
પથ્થરોમાં
પણછ તાણી ઊભા
તીરંદાજોના
ખડક ઉઘાડા ડિલ
ઝીણું નકશીકામ કોરે
વિફરેલી
માથાભારે તોપો
હણહણી ઊઠે.
તો તો પર્વત પેટાળો ફોડે
આકાશ ભડકે ફંગોળે
દિશાઓ
ચકરાવે લેતો વંટોળ ફૂંકાય
ઘેરો ઘાલીને પડેલી
દુશ્મન છાવણીમાં
કબૂતર ટોળામાં સાપ પેસે
એવી નાસભાગ થાય
સૂંઢ ફૂંફાડતું

૫ એતદ્ જૂન ૮૨

હાથીરાજુ
ભમ્મર કાળા લોઢે ઊછાળતું
ગાંડુંતૂર પ્રલયપૂર
થઈ ધસે
દરવાજા તરફ
ને અધ્ધર ઊછળતા ઊંટાને
તપર ખિલાઓ વીંધી નાખે
ત્યારે
ઘૂઘરીઓ રણકી ઊઠે
રાતો ફફડાટ ઓલવી નાખે
ભીતર
દીવાલો સુધી
અક્ષૌહિણી સેના
બરછી તીર તલવારો પર મુઠ્ઠી ભીડે
ભભખતી લોહભઠ્ઠીઓમાં હાથ બોળે
રથનાં ચક્રોપર આઠે પ્રહર કોરે
ઘોડેસ્વાર નરબંકાઓની આંખોમા
ભાલા જેવું જોમ
કતારબંધ બરકંદાજોની મૂછોની અણીનો ચળકાટ
ગડાકુના ગડગડાટમાં લીન વૃધ્ધોની રુંવાટીનો ફરફરાટ
હવેલીઓ ઊતરચડ કરતા પવનનો
પથ્થરના અશ્વોની છાતીમાં ઊછાળાટ
તે ઢોલ નગારાં દુંદુભિના અવાજોમાં ગળાડૂબ
પથ્થરો
એમ ને એમ પડયા રહે
તસુ ય ચસ્યા વગર
ફરતું
કૂણું કૂણું ઘાસ ઊગી નીકળે
તે ય બસ મરક મરક મલકયા કરે
મરક મરક મલકયા કરે....

૬ એતદ્ જૂન ૮૨

નોંધપોથી

યુજિન આયોનેસ્કો અનુ. ભીખુ કાપડિયા

દિલગીરી અને પ્રશ્ચાતાપની વચ્ચે હું છિન્નભિન્ન થઈ ગયો છું. મનમાં પાકો નિર્ધાર કરીને એ બેમાંથી મારે ગમે તે એકની જ પસંદગી કરવી પડશે કેમ કે એ બંનેય ને એકી સાથે સ્વીકારવાનું શક્ય નથી. પશ્ચાતાપ એટલા માટે કે બીજાઓને નુકસાન પહોંચાડવા બદલ હું અપરાધભાવ અનુભવું છું ને દિલગીરી એટલા માટે કે હું મારી જાતને નુકસાન પહોંચાડવા બદલ અપરાધી ગણું છું. દિલગીરીમાંથી પશ્ચાતાપ અને પશ્ચાતાપમાંથી, ફરી પાછો દિલગીરીમાં—એમ એ બેની વચ્ચે ઝોલાં ખાઉં છું. એટલે કે એમાં ચણાઈ ગયો છું, એમાં કેદ થઈ ગયો છું. એમ તો સવારે દિલગીરીનો ભાવ અનુભવું છું પણ રાત પડયે પાછો પશ્ચાતાપ થાય છે. દિલગીરીને આત્મપ્રશસ્તિ સાથે દેખીતી રીતે મળતાપણું છે. પણ એમ શેખીખોર થવાનો મને અધિકાર ખરો? મને ઓછામાં ઓછું નુકસાન પહોંચાડે એવી કોઈ ચીજોમાંથી પસંદગી કરી શકું? હકીકતમાં અમે પણ જીવ છીએ, અમારી પણ હસ્તી છે તો શું બે પદાર્થોમાંથી જેમ પસંદગી કરી શકાય એમ ખુદ હું અને બીજી કોઈ વ્યક્તિમાંથી પસંદગી કરી શકું? દિલગીરી સહન કરવી આમ તો દુષ્કર છે પણ એ એક નક્કર વાસ્તવ બની રહે છે એ ય દીવા જેટલી જ ચોખ્ખી બાબત છે. આમ તો પશ્ચાતાપને પહેલાં બીજા સાથે મળતાપણું ખરું પણ પછીથી એ મળતાપણું—કે જે અંધકારમાં ગળક થઈ ગયું હોય છે—પશ્ચાતાપને એક નિશ્ચિહ્ન બળાપારૂપે મૂકી જતું હોય છે.

હું મારી જાત સાથેના મારા સંબંધોને ઉકેલી લેવાનો અધિકાર માગું છું, મારી જાતની સંમુખ આવવા માગું છું. એમ મારી ખુદની સંમુખ આવવાથી કદાચ કોઈ અલગ જ હસ્તી ઉદ્ભવે એવું બને. "બદલાશો નહીં, કોઈ પણ પ્રકારની ચિન્તાઓને માથું ઊંચકવા દેશો નહિ તમે એ ક્યારેય સહી નહિ શકો."

૭ એતદ્ જૂન ૮૨

પરતુ કોઈ પણ સજોગોમા હુ મને–ખુદને સાખી શકતો નથી, લાગે છે આત્મ-સભાનતાનો સમય પાકી ગયો છે જીતી લેવાનો આ સમય છે. "પણ આ મથામણનો અર્થ શો?" બીજી બાજુએથી પૂછાય છે "આનો હેતુ શો?" પણ હુ લથડચે જાઉ છુ, શ્વાસ લેવા માટે હવાતિયા મારુ છુ. કેવળ મરવાને શક્તિમાન હોવામા કે કેવી રીતે મરવુ એના અજ્ઞાનમા જ હુ ધીમે ધીમે મરતો જાઉ છુ હુ ક્યારનોય મરણ પામ્યો છુ એમ જો મને મનાવી શકુ તો મારી ચિન્તાઓ ખતમ થઈ જાય હુ અને પામ્યો મરણ પામ્યો છુ એમ મનાવવાનુ? જ્યા સુધી હુ મરણ દ્વારા ખતમ ન થઈ જાઉ ત્યા સુધી એમ મનાવવાનુ મારે માટે ક્યારેય શક્ય નથી હુ જાણુ છુ, અલબત્ત કે કોઈને ખતમ થવા દેવા કરતા જાતને ખતમ કરવી બહેતર છે આમ હુ અમાપ પહાડની સમ્મુખ આવી ઊભો છુ મને લાગે છે કે બધુ જ જ્યા અશક્ય છે ત્યા એના વિષે વિચારે જ જવુ મારે માટે નિરર્થક છે એ પ્રકારના વિચારો કેવળ અક્ષરો—લખાણો જ બની રહે છે

પોતાના જ મરણ વિષે કલ્પવુ એ આમ તો શક્ય નથી પણ એ અશક્ય છે એટલા માટે પણ એમ કરવા આપણે મથ્યા કરવુ જોઈએ આ એક ગાઠ વાળેલુ દોરડુ છે હુ એની ગાઠ છોડી નાખુ છુ. હવે ત્યા ગાઠ નથી તો એ ગાઠનુ શુ હશે? દોરડુ તો જેમનુ તેમ રહે છે ને એમા આપણે બીજી ગાઠો વાળી શકીએ છીએ હુ જ ગાઠ અને દોરડુ પણ હુ જ તો પછી મારુ જે ખરેખર હોવુ ઘટે તે અસ્તિરૂપ કયુ? પેલી ગાઠ કે દોરડુ?

કોઈએ પોતાને ચાહ્યા નહિ એવી લાગણી અનુભવનાર ફ્રોઈડ પણ અતે એવી સમજ ઉપર આવેલા કે સૌ કોઈ વ્યક્તિ પોતાને બીજુ કોઈક ચાહે એવુ ઝખે છે તો સાથે સાથે આપણે આપણી તીવ્રતર લાગણીઓનુ દમન કરવુ જોઈએ નહિ એવુ પણ એમને ભાન થયેલુ. આપણે આપણી જિંદગીને ચાઢ નાની આક્રમકતાના આવેગથી જીવી જાણવી જોઈએ આક્રમકતા પણ સ્નેહના ઉંજણથી ઉંજાયેલી આક્રમકતા આનો અર્થ એટલો જ આપણે નમ્રતાપૂર્વક, ખરેખર જ નમ્રતાપૂર્વક ખતમ થઈએ — કહો કે વિધિપૂર્વક

•

એકાએક જ આનદ અને ખુશીની લાગણી થઈ આવી ઘણા બધા વરસો પછી આજે એવી લાગણી થઈ આવી બધુ જ થકવી નાખે એવુ, રસહીન ફિક્કુ અને ગમગીન લાગતુ હતુ. હુ પુસ્તક વાચવાને પણ શક્તિમાન નહોતો કે નહોતો

મને વાતચીતમાં કે એવા કોઈ પણ પ્રકારના મનોરંજનમાં રસ. એવી બાબતોમાંથી મેં મારી દૃષ્ટિ જ પાછી વાળી લીધી હતી. બધી જ એક મથામણ માત્ર હતી કહો કે કંટાળો આપે એવી ફરજ હતી. મેં જે કાંઈ કર્યું — નાટકો લખ્યાં, નાટકો જોયાં, મૈત્રી કે ધંધાકીય સંબંધોને કારણે સામાજિક સભાસમારંભોમાં હાજર રહ્યો હોઉં કે કોઈ યુવાન સર્જક સાથે કે કોઈ વિદેશી વિદ્યાર્થી મારા સર્જનમાં રસ લેતો હોય તેની સાથે ચર્ચા-વિચારણા કરવી પડી હોય તેથી હોય: ગમે તે પણ એ બધાએ મને થકવી નાખ્યો. સાહિત્યિક કીર્તિ પણ મારે માટે રસહીન બની ગઈ.

મેં ઉચ્ચારેલા દરેક વાક્યને અંતે અથવા બીજા કોઈએ ઉચ્ચારેલું કાને પડયું હોય એમાં કે હું વાંચતો હોઉં એવા કોઈ પાના પરની લીટીઓ વચ્ચે કે પછી પરદા પર આવતાં સિનેમાના સબ-ટાઈટલ્સમાં, દીવાલો પર, છતો પર — જ્યાં જુઓ ત્યાં એક જ સૂત્ર અથડાતું : "આ બધાની જરૂર શી?" અરે, ઇચ્છા માત્ર આ બધાયની અર્થહીનતા વડે ખર્ચાઈ ગઈ હતી, ખતમ થઈ ચૂકી હતી, ખવાઈ ગઈ હતી.

આ બધાને અંતે પણ એકાએક મેં આનંદની લાગણી અનુભવી જેને હું કેવળ સારહીન જ કહીશ. મારે એને જેવી છે તેવી — સારહીન — જ સ્વીકારવી જોઈએ અને તીવ્રતાથી એનો અનુભવ કરવો જોઈએ. એ તો હું સ્વીકારું જ છું કે સુખ ક્યારે ય અંસાર સિવાય બીજું કશું જ હોઈ શકે નહીં. હું એ પણ કબૂલું છું કે હમણાંનાં કેટલાંક વર્ષોથી કોઈ કોઈવાર આશાના એક સંકેત, સુખના આછા ઉજાસે પ્રસંગોપાત્ત મારી ઉદાસીનાં અંધારઘેરા વિસ્તારને અજવાળ્યો છે. હું એનો સાવ સામાન્ય એવાં વિરોધ-વચનોથી છેદ ઉડાડીશ : "આનો હેતુ શો?" અથવા "મુદ્દો શું છે?" કે "એ મને મરવામાંથી ઉગારશે નહીં" કે "આપણી પાસે સુખી થવા માટેનું કારણ જ નથી." ત્યારે, એકાએક પેલો સુખનો આછો ઉજાસ અદૃશ્ય થઈ જશે અને ફરી એકવાર પેલી પરિચિત ધૂંધળાશ મને વીંટળાઈ પડશે. આ વખતે મને લાગ્યું આનંદ એ તો જાણે કે સ્વર્ગીય દેન છે. એ એક ગૂઢ, સ્વયંપ્રમાણિત છતાં સંદેહ વિનાની કૃપા જ છે. એને સમજાવી શકાય નહીં. એના હોવાનું કોઈ કારણ નથી અને એ જ એનું એકમાત્ર કારણ હોવું જોઈએ. કારણની અનુપસ્થિતિ જ કદાચ પ્રમાણભૂત, શક્યતઃ સાચે સાચું કારણ હશે. આ બધું ત્યારે જ સમજી શકાય છે જ્યારે હું મને એમ કહું કે બધાં જ કારણો, પછી એ ગમે તે હોય, આપણે આપણી સામે ધરીએ છીએ તે કયાં તો અપૂરતાં છે કે જૂઠાં—વજૂદવિનાનાં છે કેમ કે આપણને કશાયની

પરંતુ કોઈ પણ સંજોગોમાં હું મને–ખુદને સાંખી શકતો નથી; લાગે છે આત્મ-સભાનતાનો સમય પાકી ગયો છે. જીતી લેવાનો આ સમય છે. "પણ આ મથામણનો અર્થ શો?" બીજી બાજુએથી પૂછાય છે "આનો હેતુ શો?" પણ હું લથડયે જાઉં છું, શ્વાસ લેવા માટે હવાતિયાં મારું છું. કેવળ મરવાને શક્તિમાન હોવામાં કે કેવી રીતે મરવું એના અજ્ઞાનમાં જ હું ધીમે ધીમે મરતો જાઉં છું. હું કયારેય મરણ પામ્યો છું એમ જો મને મનાવી શકું તો મારી ચિન્તાઓ ખતમ થઈ જાય. હું અને પાછો મરણ પામ્યો છું એમ મનાવવાનું? જ્યાં સુધી હું મરણ દ્વારા ખતમ ન થઈ જાઉં ત્યાં સુધી એમ મનાવવાનું મારે માટે કયારેય શકય નથી. હું જાણું છું, અલબત્ત, કે કોઈને ખતમ થવા દેવા કરતાં જાતને ખતમ કરવી બહેતર છે. આમ હું અમાપ પહાડની સંમુખ આવી ઊભો છું. મને લાગે છે કે બધું જ જ્યાં અશકય છે ત્યાં એના વિષે વિચાર્યે જ જવું મારે માટે નિરર્થક છે. એ પ્રકારના વિચારો કેવળ અક્ષરો—લખાણો જ બની રહે છે.

પોતાના જ મરણ વિષે કલ્પવું એ આમ તો શકય નથી પણ એ અશકય છે એટલા માટે પણ એમ કરવા આપણે મથ્યા કરવું જોઈએ. આ એક ગાંઠ વાળેલું દોરડું છે. હું એની ગાંઠ છોડી નાખું છું. હવે ત્યાં ગાંઠ નથી. તો એ ગાંઠનું શું હશે? દોરડું તો જેમનું તેમ રહે છે ને એમાં આપણે બીજી ગાંઠો વાળી શકીએ છીએ. હું જ ગાંઠ અને દોરડું પણ હું જ. તો પછી મારું જે ખરેખર હોવું ઘટે તે અસ્તિ-રૂપ કયું? પેલી ગાંઠ કે દોરડું?

કોઈએ પોતાને ચાહ્યા નહિ એવી લાગણી અનુભવનાર ફ્રોઈડ પણ અંતે એવી સમજ ઉપર આવેલા કે સૌ કોઈ વ્યક્તિ પોતાને બીજું કોઈક ચાહે એવું ઝંખે છે તો સાથે સાથે આપણે આપણી તીવ્રતર લાગણીઓનું દમન કરવું જોઈએ નહિ એવું પણ એમને ભાન થયેલું. આપણે આપણી જિંદગીને ચાહનાની આક્રમકતાના આવેગથી જીવી જાણવી જોઈએ. આક્રમકતા પણ સ્નેહનાં ઊંજણથી ઊંજાયેલી આક્રમકતા. આનો અર્થ એટલો જ આપણે નમ્રતાપૂર્વક, ખરેખર જ નમ્રતાપૂર્વક ખતમ થઈએ — કહો કે વિધિપૂર્વક.

●

એકાએક જ આનંદ અને ખુશીની લાગણી થઈ આવી. ઘણાં બધાં વરસો પછી આજે એવી લાગણી થઈ આવી. બધું જ થકવી નાખે એવું, રસહીન, ફિક્કું અને ગમગીન લાગતું હતું. હું પુસ્તક વાંચવાને પણ શક્તિમાન નહોતો કે નહોતો

મને વાતચીતમાં કે એવા કોઈ પણ પ્રકારના મનોરંજનમાં રસ. એવી બાબતોમાંથી મેં મારી દૃષ્ટિ જ પાછી વાળી લીધી હતી. બધી જ એક મથામણ માત્ર હતી કહો કે કંટાળો આપે એવી ફરજ હતી. મેં જે કાંઈ કર્યું — નાટકો લખ્યાં, નાટકો જોયાં, મૈત્રી કે ધંધાકીય સંબંધોને કારણે સામાજિક સભાસમારંભોમાં હાજર રહ્યો હોઉં કે કોઈ યુવાન સર્જક સાથે કે કોઈ વિદેશી વિદ્યાર્થી મારા સર્જનમાં રસ લેતો હોય તેની સાથે ચર્ચા-વિચારણા કરવી પડી હોય તેથી હોય; ગમે તે પણ એ બધાએ મને થકવી નાખ્યો. સાહિત્યિક કીર્તિ પણ મારે માટે રસહીન બની ગઈ.

મેં ઉચ્ચારેલા દરેક વાક્યને અંતે અથવા બીજા કોઈએ ઉચ્ચારેલું કાને પડ્યું હોય એમાં કે હું વાંચતો હોઉં એવા કોઈ પાના પરની લીટીઓ વચ્ચે કે પછી પરદા પર આવતાં, સિનેમાના સબ-ટાઈટલ્સમાં, દીવાલો પર, છતો પર — જ્યાં જુઓ ત્યાં એક જ સૂત્ર અથડાતું : "આ બધાની જરૂર શી ?" અરે, ઇચ્છા માત્ર આ બધાયની અર્થહીનતા વડે ખર્ચાઈ ગઈ હતી, ખતમ થઈ ચૂકી હતી, ખવાઈ ગઈ હતી.

આ બધાને અંતે પણ એકાએક મેં આનંદની લાગણી અનુભવી જેને હું કેવળ સારહીન જ કહીશ. મારે એને જેવી છે તેવી — સારહીન — જ સ્વીકારવી જોઈએ અને તીવ્રતાથી એનો અનુભવ કરવો જોઈએ. એ તો હું સ્વીકારું જ છું કે સુખ કયારે ય અસાર સિવાય બીજું કશું જ હોઈ શકે નહીં. હું એ પણ કબૂલું છું કે હમણાંનાં કેટલાંક વર્ષોથી કોઈ કોઈવાર આશાના એક સંકેત, સુખના આછા ઉજાસે પ્રસંગોપાત્ત મારી ઉદાસીનતા અંધારઘેરા વિસ્તારને અજવાળ્યો છે. હું એનો સાવ સામાન્ય એવાં વિરોધ-વચનોથી છેદ ઉડાડીશ : "આનો હેતુ શો ?" અથવા "મુદ્દો શું છે ?" કે "એ મને મરવામાંથી ઉગારશે નહીં" કે "આપણી પાસે સુખી થવા માટેનું કારણ જ નથી." ત્યારે, એકાએક પેલો સુખનો આછો ઉજાસ અદૃશ્ય થઈ જશે અને ફરી એકવાર પેલી પરિચિત ધૂંધળાશ મને વીંટળાઈ પડશે. આ વખતે મને લાગ્યું આનંદ એ તો જાણે કે સ્વર્ગીય દેન છે. એ એક ગૂઢ, સ્વયંપ્રમાણિત છતાં સંદેહ વિનાની કૃપા જ છે. એને સમજાવી શકાય નહીં. એના હોવાનું કોઈ કારણ નથી અને એ જ એનું એકમાત્ર કારણ હોવું જોઈએ. કારણની અનુપસ્થિતિ જ કદાચ પ્રમાણભૂત, શક્યતઃ સાચે સાચું કારણ હશે. આ બધું ત્યારે જ સમજી શકાય છે જ્યારે હું મને એમ કહું કે બધાં જ કારણો, પછી એ ગમે તે હોય, આપણે આપણી સામે ધરીએ છીએ તે કયાં તો અપૂરતાં છે કે જૂઠાં—વજૂદવિનાનાં છે કેમ કે આપણને કશાયની

જાણકારી નથી, આપણી સમજશક્તિ મર્યાદિત છે. ઘણા લોકો જે કહી ગયા છે એ જ વાત દોહરાવવી પડે છે કે અજ્ઞાનતા જ આપણી પીડાનું કારણ છે કદાચ એ જ એનો સાર છે. આપણા ઉપર અજ્ઞાની હોવાનો મૂળથી જ દબાવ હોય ત્યાં માત્ર એક જ ઉપાય શક્ય છે: આપણે આપણા અજ્ઞાનને અવગણી આત્મશ્રદ્ધાળું બનવું; આપણે એ જાણીએ છીએ એમ માની ચલાવ્યે રાખવું.

ગઈ કાલે મેં જે આનંદનું મોજું અનુભવ્યું એથી તો જગત એક જુદા જ, સંપૂર્ણપણે નવા જ ઉજાસમાં નજરે પડયુ. જાણે કે વૃક્ષો, ઘરો, લોકોના ચહેરા, જળ અને આકાશ બધું જ મંજાઈ ગયું ન હોય! બધું જ જાણે તદ્દન નવુંનકોર, ફરીથી તાજું અને ઉજમાળું બની ગયું. મુખ્ય સંવેદના તો વિશદતાના આ આંતરદર્શનની હતી. અને મને લાગ્યું ફરી એકવાર જગત આનંદદાયી બનતુ જતું હતું અરે, બની ગયું હતું. તો આટલો બધો વખત હું શું કરી રહ્યો હતો? હું ક્યાં હતો? હું ક્યા હતો? જોના, નિરીક્ષણ કરતાં મને કોણે અટકાવ્યો હતો? હવે જગતનો અણુએ અણુ મને રસપ્રદ, અનહદ, રસપ્રદ લાગ્યો. શુ એ મારા આંતરજગતની તાજગીના કૌમાર્યને લીધે હશે? મારું આંતરજગત ફરી તાજગી પામ્યુ, મારા આત્માને મોકળાશ મળી અથવા એ ફરી નવયૌવન પામ્યો. જો હું બદલાઉં તો આ જગત જ હું બદલુ છુ એમ બને. હવે તો સંવેદના પૂરી થાય એવી આશામા છુ. કેવળ આ જગત, આ વિશ્વ વિશદ રહે ને એ સદાયને માટે તાજગી જાળવી રાખે ને ક્યારેય એના પર ડાઘ ન પડે.

૧૦ એતદ્ જૂન ૮૨

વિવેચનની દશા અને દિશા — ૨

સુમન શાહ

વર્તમાન સામયિકોના તન્ત્રીઓ સમકાલીન સાહિત્યની ગતિવિધિને આકાર આપનારા અને તે અર્થે ઉપલબ્ધ વિવેચનાત્મક દૃષ્ટિનું સંભવિત ઘડતર કરનારા વિવેકપૂત વિવેચકો છે એ ખરું, પણ સાથોસાથ, એમણે સાહિત્યિક ઇતિહાસના પુનર્મૂલ્યાંકનની એક ચોખ્ખી પ્રથા વિકસાવવી ઘટે છે. એમની દૃષ્ટિ જેમ વર્તમાન પર હોય, તેમ ઇતિહાસ પર, ભૂતકાળ પર, પણ હોય એવી અપેક્ષા છે. આપણે ત્યાં આજે ઇતિહાસનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરતું વિવેચન નહિવત છે. આધુનિકો ઇતિહાસને મૂલ્યહીન ગણવાનું કરે, તો કદાચ માત્ર એ જ એક કારણે તેમણે ઇતિહાસનું પુનર્મૂલ્યાંકન જુદા જુદા અભિગમોની ચકાસણી વડે કરી જોવું જોઈએ — પરિણામે ઇતિહાસ સંશુદ્ધ થતો રહે, અને એમાં જે ચિર કે નિત્ય હોય તે પોતાનો પ્રકાશ પાથરતું રહે. પરમ્પરા અને વૈયક્તિક સર્જકતા કે વિવેચનાત્મક નૈપુણ્યની વચ્ચે આવી કોઈ તથ્યો અને સત્યોનું નિસ્યંદન કરી આપતી પ્રક્રિયાને અનિવાર્ય લેખવાનું આપણે ખાસ શીખ્યા નથી. વિવેચનનું આ આખું અંગ આજે પક્ષાઘાતગ્રસ્ત છે આપણે ત્યાં.

જોકે વરસોવરસ સાહિત્યકારોની જયન્તીઓ આવે છે, શતાબ્દીઓ પણ આવે છે અને ઊજવાય છે પણ ખરી. એ ઉત્સવો દરમ્યાન જે તે દિવંગત કવિ કે સાહિત્યકારનું વિદ્વાનો વડે પુનર્મૂલ્યાંકન થતું હશે એમ સ્વાભાવિક રીતે માની શકાય. ક્યારેક તો આવી ધન્ય સ્મૃતિનું શતાબ્દીગ્રન્થ કે જયન્તી-વ્યાખ્યાનો વડે સ્મારક રચવાનું પણ બને છે. છતાં કહેવું જોઈએ કે આ તિથિઓ એક પ્રથાજડ વ્રત-ઉદ્યાપનથી વિશેષ કંઈ હોય એવું જવલ્લે જ બને છે. જેમકે, પ્રત્યેક ગુડી પડવાને દિવસે આ પ્રદેશના એક મોટા કવિ ન્હાનાલાલની જયન્તી આવે છે અને વરસોજૂની પદ્ધતિથી એકના એક પ્રમુખો અને એક ને એક જાતના ન્હાનાલાલ-

- ભક્તોની ઉપસ્થિતિમા એકની એક કોટિના વક્તાઓના વ્યાખ્યાનો વડે ઊજવાય છે. જયન્તિ દનાલ જેવા ઉમદા મૌલિક વિચારકની સ્મૃતિને પ્રત્યેક વર્ષે મોટે ભાગે મનોરજનથી મિશ્રિત કરીને ઝાખી પાડવામા આવે છે. જે તે દિવગતના સાહિત્યિક હાર્દની આસપાસ ઉત્સવ મડાયો હોય અને વિદ્વાનો વડે એના પરમ સાહિત્ય – કર્તવ્યો અને સત્યોને જુદા/જુદા અભિગમોથી અજવાળવાનુ બનતુ હોય, તો જ આવી જયન્તીઓ અને શતાબ્દીઓનુ કશુક સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ તરીકેનુ મૂલ્ય ઊપસી આવે. અહી વક્તાઓ ભક્તિભીના હોય અને લખનારા અજલિકારો હોય તો જ ઉત્સવના સૂત્રધારોને ફાવે છે. એમને એવી દહેશત રહે છે કે દિવગતના આત્માને દુખ પહોચાડી બેસશે કોઈ વક્તા કે લેખક, તો પોતાને હાથે જ મહાપાતક થશે. વિવેચનાત્મક રીતેભાતે આકરા, તટસ્થ, સમીક્ષકો એમને આ પ્રસગોએ પણ પ્રકૃતિએ કરીને જ માફક આવતા નથી. અલબત્ત, પુનર્મૂલ્યાકન કરવા માટે પણ વિવેચકો પાસે ભૂતકાળને વિશેની ભક્તિવૃત્તિ, શ્રદ્ધાભાવ અને રસરુચિ હોવા આવશ્યક છે, પણ એ ભક્તિશ્રદ્ધારુચિ આ ઉત્સવપ્રિયોના ભક્તિશ્રદ્ધારુચિથી જુદા છે એનો ઊગમ પ્રાણવાન સાહિત્યકલાની વ્યાપક અને એવી જ ગભીર કેન્દ્રીયતામાથી થતો હોય છે આપણે હજી આ ભેદને માણી પ્રમાણી શકયા નથી પરિણામે જન્મજયતીને દિવસે જ, અથવા તો દશાબ્દી શતાબ્દીના વાતાવરણ વચ્ચે જ, દિવગતની કોઈ વિવેચનાત્માક ટીકા કરીને સત્યનો પક્ષ લેવાનુ સાહસ આપણામા વસ્યુ નથી એવુ શહૂર એક ઉત્તમોત્તમ અજલિ ગણાય અને મહાનના આત્માને એનુ જ શાતાકર નીવડે એવુ માનવા જેટલો આપણો વિકાસ થયો નથી ક્રિયાકાણ્ડ સગુણ આકારની પૂજામાથી નિર્ગુણ નિરાકારની ઊચેરી આધ્યાત્મિકતામા પરિણમે અને આરાધકમા પરમ સત્યોનુ અનુધાવન કરનારી ચેતનાનો જન્મ થાય એ પ્રાચીન અનુભૂતિ ઘટનાનુ આ દેશમા તેમજ આ પ્રદેશમા હવે બહુશ વિસ્મરણ થયુ છે તિથિને નિમિત્ત બનાવીને આવા અનુભવને શકય બનાવી શકાય છે એ જો આપણને યાદ હોય, તો આપણે પ્રથમ પક્તિના વિશ્વકવિઓ અને પરભાષી સાહિત્યકારોની તિથિઓને વિશે પણ અહી એવો જ નરવો ઉત્સાહ દાખવ્યો જ હોય કહો કે આપણા તેમને વિશેના ઔદાસીન્યને પપાળ્યા કરવાનુ આપણે છોડયુ હોય ગોવર્ધનરામ કે ખબરદાર જેવા ઘરદીવડાઓની સાથે જ દોસ્તોએવ્સ્કી અને કાફકાનુ પણ પુનર્મૂલ્યાકન કરવાની તકો આપણે પૂરી સક્રિયતાથી ઝડપી શકીએ છીએ એમ આપણાથી દાખવી શકાયુ હોય

જો કે આનુ મૂળ કારણ ઇતિહાસને વિવેચનાત્મક પરિપ્રેક્ષ્યમા મૂકીને જોવાની ટેવનો આપણામા અભાવ તે છે સાહિત્યનો ઇતિહાસ અને સાહિત્યનો કોશ

રચવાની એક આવશ્યક પ્રવૃત્તિનો સદ્‌ભાગ્યે આપણે ત્યાં પ્રારમ્ભ થઈ ચૂક્યો છે એની નોંધ લેવી ઘટે છે. સાહિત્યિક ઇતિહાસ અને કોશના લેખનમાં વિવેચકોની જવાબદારી અત્યંત વધી જાય છે–એટલા માટે કે એમણે મુખ્યત્વે સત્યોને તેમજ તથ્યોને શક્યતમ પરિશુદ્ધિ સાથે પ્રકાશમાં લાવી આપવાનાં છે. ઇતિહાસલેખકો જે તે સમયની સમ–વિષમ, વિધાયક–નિષેધાત્મક, સારી–નરસી બધી જ બાજુઓનું સંકુલ યાથાતથ્ય નિરૂપનારા છે, 'આ પ્રમાણે બન્યું હતું–' એમ કીમતી નિવેદન કરનારા છે. સંગીન ઇતિહાસના અભાવમાં પુનર્મૂલ્યાંકનની પ્રવૃત્તિ મિથ્યા પુરવાર થાય તેવું છે. સાહિત્ય પરિષદે ઇતિહાસ રચવાની દિશામાં નોંધનીય પગલું ભર્યું અને પુનર્મૂલ્યાંકનની સગવડ કરી આપી તે પ્રશંસનીય છે, પરન્તુ એ ઇતિહાસ ડિસ્ક્રીપ્ટિવ ક્રિટિસિઝમની કોટિએ કેટલો શાસ્ત્રીય છે, તેની હજી લગી કોઈએ સમીક્ષા કર્યાનું યાદ નથી. ઇતિહાસ ટીમવર્કથી સારો થાય, પણ ટીમમાં કેવા કેવા રમતવીરો છે તે પર સફળતાનો આધાર હોય છે. જુદાં જુદાં પ્રકરણો જુદી જુદી વ્યક્તિઓ લખે પણ પછી તે ઉપર જે વિપર્શપરામર્શ થાય તે અનેક સુધારાવધારા સૂચવે એવો 'ફંક્શનલ' હોય. નહિ તો એવો ઇતિહાસ જુદા જુદા ઇતિહાસ–વિષયક લેખોનું સાદું સંકલન બની જાય. આ વાત શબ્દાન્તરે કોશકારોને પણ લાગુ પડે છે. કોશના અધિકરણલેખકો શિખાઉ અને કશી પણ વિવેચનાત્મક કારકિર્દી વિનાના હોય અને એના સમ્પાદકો કે કે તન્ત્રીઓ પોતે પાથરેલા પથારાને પહોંચી વળી શકે તેવું અને તેટલું સામર્થ્ય ન ધરાવતા હોય, તો એ, સમયનો અને સાથે જ બીજી અનેક બાબતોનો વ્યય કરનારી પ્રવૃત્તિ બની રહે છે, અને ન નીકળી શકાય તેવી ભુલભુલામણી બની જાય છે. કોશ જ્યારે અંગ્રેજી જેવી વિશ્વભાષામાં રચાતો હોય ત્યારે એમાં સહજ અભિવ્યક્તિનું સામર્થ્ય ધરાવતા લેખકોનું હોવું એક પાયાની જરૂરત બની રહે છે અને એના તન્ત્રીએ ઘણું મોટું ગજું કાઢી બતાવવાનું હોય છે, કેમ કે એવો કોશ ભવિષ્યમાં અધિકૃતતાપૂર્વક વિશ્વસાહિત્યના અભ્યાસીઓને માર્ગદર્શક બનવાનો હોય છે. ઇતિહાસ કે કોશ વહીવટ અને કાપકૂપનો તથા વગ વાપરીને કઢાવી લેનારી કુનેહનો એટલે કે નિમ્નકક્ષાના તન્ત્રીકાર્યનો વિષય નથી જ. એ વિદ્વાન વિવેચકોની કસોટી છે તેમજ એમની સાહિત્યપ્રીતિનું દર્પણ પણ છે. સાહિત્યિક ઇતિહાસને વિકૃત કરનારી તેમજ સાહિત્યકોશને વૈશિષ્ટ્યોનો નહિ પણ મર્યાદાઓનો ખજાનો બનાવનારી દુર્ઘટનાઓનું આપણને હમેશાં સ્મરણ રહેવું ઘટે છે.

આમ, કશી ચોક્કસ શૈલીના પુનર્મૂલ્યાંકનની પરિપાટી ન હોય એ પણ સાહિત્યિક રીડરશિપના વિકાસને રૂંધનારી બાબત બની જાય છે. પ્રજામાં

ઈતિહાસ-પ્રીતિ જન્મતી નથી અને સાચી કલાના અપરિચયનું એવું વર્તુળ ઘટતું નથી. વિવેચનાએ, એટલા માટે જ, સાહિત્યિક મૂલ્યોના પરિચય અને પ્રસારનાં કામો પણ હાથ ધરવાં ઘટે. અનુવાદ અને આસ્વાદ જેવાં અંગોનો વિકાસ કરીને એ પ્રજાના વિશાળ સમુદાયો લગી વિસ્તરી શકે. સાહિત્યિક ગણાતા મેળાવડા, અધિવેશનો અને સમ્મેલનો આ પ્રસાર કરતાં હોય એવો એની રંગરોગાન કરેલી વિગતોને કારણે ભાસ ઊભો થાય છે. લેખકમિલનો અને તેમની કેફિયતોના કાર્યક્રમો પણ એવા ભાસને સ્થિર કરી શકે છે. ઘણીવાર તો લેખકને જોવાથી કે એને પોતાના લેખન વિશે વિગતો આપી આપીને બોલતો સાંભળવાથી સંદેહ જન્મે છે કે પેલી કૃતિના કર્તા તે આ જ? અથવા તો આ ભાઈ કલાકૃતિ પણ ખરેખર રચી શકે છે? વગેરે. કેફિયતો અને મિલન-મેળાવડા આપણે ત્યાં પારસ્પારિક ગોઠવણો અને આત્મગૌરવ માટેની જૂક્તિઓનું પરિણામ છે એવું જ લાગે છે. એનાથી આપણો શુક્રવાર નહિ વળે.

વિશાળ સમુદાયો પાસે કલાઓનાં સમજભર્યા આસ્વાદનો લઈને જવું પડશે, ઉત્તમ રચનાઓના અનુવાદો આગ્રહપૂર્વક ધરવા જોઈશે. બ. ક. ઠાકોર અને સુરેશ જોષીના વૈયક્તિક પુરુષાર્થો વડે કાવ્યના આસ્વાદની પ્રવૃત્તિ આપણે ત્યાં બરાબર વિકસી શકી, કાવ્યકલાનો પરિચય મેળવવાની અને અન્યને એવો પરિચય ચીંધાડવાની આપણી નિપુણતાનું ઘડતર થઈ શક્યું. જો કે વચગાળામાં છાપાંઓનાં પાનાં લગી એ પ્રવૃત્તિ વિસ્તરીને પોતાની સીમા પણ દર્શાવી ગઈ. છતાં ઉમાશંકર જોશી વડે સમ્પાદિત 'કાવ્યાયન' તેમજ 'પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ' ગ્રન્થોમાં આ પ્રવૃત્તિનું મોટા ભાગનું સ્વારસ્ય સંચિત થઈ શક્યું છે એમ અવશ્ય કહી શકાશે. કાવ્યાનુવાદ કે કથાનુવાદને વિશે આપણે ત્યાં ઠીકઠીક ઉત્સાહ છે, છતાં એનાં પરિણામોને વિશે આવું કહી શકાતું નથી. આડેધડ, અથવા હાથ લાગ્યું ને અનુવાદ કરવાનું ફાવ્યું માટે મંડી પડ્યા ને તન્ત્રીશ્રીએ મૂળનો આધાર માગ્યા કે જાણ્યા વિના છાપી આપ્યું, એવી કંઈક દશા કાવ્યોના તેમજ કથાઓના અનુવાદની થઈ છે.

આપણું વિવેચન અનુવાદોની અત્રતત્ર નોંધ લે છે ખરું, પણ એની પ્રમાણભૂતતાની તપાસ કરતું નથી. એ જવાબદારી અનુવાદક સમજે છે એવી આપણી માન્યતા એનો આદર કરનારી વસ્તુ છે ખરી, છતાં ઓડન, રિલ્કે, બોદલેર, રવીન્દ્રનાથ વગેરે વગેરે શક્તિશાળી કવિઓની કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદોને, તો ફૉકનેર, હેમિંગ્વે કે સાર્ત્ર, કામૂ, કાફકાની કથાકૃતિઓના અનુવાદોને તપાસનારો એક વર્ગ પણ હોવો જોઈએ. જે લોકો કાવ્યકલાને કે કલા માત્રને અનનુવાદ્ય

લેખે છે તેમણે આ પ્રવૃત્તિ પર ચાંપતી નજર રાખવી ઘટે છે. અનુવાદ કાવ્યનો હોય કે નવલ-નવલિકા જેવી કથાકૃતિનો, પણ તે ઉત્તમનો જ હોવો જોઈએ- એની ઉત્તમતાની અનુવાદકને પતીજ પડેલી હોય, એટલું જ નહિ, તે એવી ઉત્તમતાના આંતર-બાહ્ય તમામ સાહિત્યિક સંદર્ભોથી પરિચિત હોય. એવા સંદર્ભોથી એ ઉત્તમતાનું વર્ણન કરીને અનુવાદના હેતુને એણે પૂરો સિદ્ધ કરી આપવો ઘટે છે, એ દૃષ્ટિએ અનુવાદને પૂરકપ્રવૃત્તિ તે આસ્વાદની છે. બાકી, કૃતિનો મૂળ આધાર કયો, એ કયા અનુવાદનો અનુવાદ છે, અથવા કેટલી અને કઈ અનુવાદ-વાચનાઓની સહાયથી થયો છે, વગેરે માહિતીને વિશેની એની જાહેર પ્રામાણિકતા એની પ્રવૃત્તિનો પાયો છે એનું એને ભલે ઈરાદાપૂર્વકનું વિસ્મરણ થયું હોય, આપણને તે પાલવે તેવું નથી.

આપણા સાહિત્યનો અંગ્રેજી તેમજ સંસ્કૃત સાહિત્યસૃષ્ટિઓ સાથે પુરાણો નાતો રહ્યો છે, પરંતુ છેલ્લા બે દાયકામાં આપણે એને વિશ્વસાહિત્યસૃષ્ટિને વિશે કિંચિત્ પણ વિકસાવી શક્યા છીએ એ નાની વાત નથી. એ વિકાસને માત્ર આંતર-ભારતીય ભાષા-સાહિત્યના અનુવાદ-આસ્વાદની પ્રવૃત્તિથી 'રિપ્લેસ' કરવા જઈશું તો સરવાળે મોટી હાણ થશે. ઉત્તમતાને કદી, 'રિપ્લેસ' કરી શકાતી નથી, સ્વયંપ્રતિષ્ઠ નિત્યોજ્જ્વલ જ્યોત છે-પછી ભલેને એનું સર્જન સ્વ-ભાષામાં કે ભગિનીભાષામાં કે પરભાષામાં કેમ નથી થયું! આપણે કલાની આડે આવતું ભાષાનું આપણું અન્તર ઓછું કરવા માગીએ છીએ એટલું સમજીએ તો ઘણું. બાકી, વિશ્વસાહિત્યની આપણને 'થાપટો' વાગે છે ને ભગિનીભાષાઓમાં રચાયેલાની 'લહરો' આવે છે એમ કહેવું તે ધૃષ્ટતા છે. કશાં નવાં દ્વાર ખોલવા માટે જે ખૂલ્યાં છે તે બંધ કરવા જતાં તો સરવાળે બધું સરખું થઈ જાય! આપણું વિશ્વ દિવસોદિવસ નાનું બનતું આવે છે ત્યારે આપણું ચિત્ત વધુ વધુને વધુ વિશાળ બનવું ઘટે. આપણા કેટલા વિવેચકોને કેટલી અને કઈ કઈ ભાષાઓ બરાબર આવડે છે? તેઓ અન્ય ભાષામાં રચાયેલું કેટલું વાંચે છે? આ બે પ્રશ્નો, ઉપરના વિવરણ પછી પૂરા ચિન્ત્ય લાગશે.

દૈનિક છાપાંની સાપ્તાહિક પૂર્તિઓમાં સાહિત્ય-વિભાગ આવે છે. તે વડે સાહિત્યપ્રસાર થતો હશે એમ લાગે. મેઘાણી કે મડિયાના જમાનામાં એમ કદાચ બન્યું પણ હતું. પરન્તુ આજે જ્યારે પ્રેસ અને માસ મિડિયાનો વાંકો વિસ્તાર થયો છે અને પ્રજા 'પોલ્યુટેડ મટીરિયલ' વડે પોતાની વાચન ભૂખ સંતોષી રહે છે, ત્યારે, આ પૂર્તિઓને સફળ માનવી તે એક ભ્રમણા છે. છાપાંની અનેક નકલો થતી હોય છે તેનો લાભ વિભાગ ચલાવનારને કદાચેય ક્યારેક

મળે, પણ એનો શક્તિલાભ લાખો લોકો લે છે એમ માનવું તે એક જાતનું 'વિશફૂલ થિન્કિંગ' છે. આવા એક વિભાગકાર મને કહેતા, મારી કૉલમ લાખ–દોઢ લાખ નકલોમાં વહેલી સવારે પ્રજા પાસે પહોંચી જાય છે એ કારણે જ વિભાગ ચલાવું છું; બીજા એકનો એવો દાવો છે કે પોતે એ વડે 'જનરલ એજ્યુકેશન'નું કામ કરે છે; તો વળી ત્રીજા એક પોતાની કૉલમમાં વિવેચન–પુસ્તકની કે સાહિત્ય–સિદ્ધાન્તની કશી વાત ન કરવાનો સંકલ્પ કરીને બેઠા છે. માત્ર સર્જન અને સર્જકની નાનકડી સાપ્તાહિક વાત કરીને લોકોને સાહિત્યાભિમુખ કરી શકાય છે એવી તેમની સમજ છે. તાજેતરમાં એક ઉત્સાહી અને મહત્વાકાંક્ષી વિવેચકનો આવા કૉલમિસ્ટ તરીકેનો બાપ્તિસ્મા થયો ત્યારે એણે મિત્રોને એમ કહ્યું કે એના છાપાના તન્ત્રી–મહાશય એની પ્રતિભાનો વિશિષ્ટ લાભ લેવા માગે છે—એટલા માટે કે એમનું છાપું વાચકો–ગ્રાહકોની નાની સંખ્યાની બિમારીથી પીડાય છે તેમાં એની વિવેચક તરીકેની પ્રતિભાજન્ય લખાપટ્ટીથી ફેર પડે આમ, તન્ત્રીઓને સાહિત્યની સાચી ખબર હોતી નથી. એક છાપામાં તો અઠવાડિયાના એક શુભ અને સંસ્કારપ્રપૂર્ણ દિવસે અનેક સાહિત્યકારોની કૉલમોનો જ ઝાકઝમાળ વધી પડચો હતો ! જો કે તન્ત્રીશ્રીને પોતાની તન્ત્રી દષ્ટિનું, બહુ મોડું ન થાય તે પહેલાં ભાન થયું અને એમણે બેચાર પ્રજાભિમુખ સાહિત્ય–લેખકોની કૉલમો જુદાં જુદાં કારણો આપી બંધ કરી દીધી !

આ કૉલમિસ્ટ થવાનો આજકાલ સાહિત્યકારોમાં જે હડકવા હાલ્યો છે તેનાં મૂળ કારણો તપાસવા જેવાં છે. એમણે સાહિત્યને પ્રજાભિમુખ કરવું છે કે પ્રજાને સાહિત્યભિમુખ કરવી છે ? કે પછી પોતાના નામને માત્ર ચમકતું કરવું છે છાપામાં ? સાહિત્યકલાને પ્રજાના હૃદયમા રોપવા માટે જે સંગીન આયોજન કરવું ઘટે તે એમણે કર્યું છે ? એમની એટલી કૉમ્પ્રિહેન્સિવ દષ્ટિ છે ? એ ક્યારે ઘડાઈ ? અને ખાસ એ જાણવું જરૂરી છે કે દૈનિકના તન્ત્રીઓને સાપ્તાહિક પૂર્તિ કાઢવાની શી ગરજ છે ? એકે આ લખનારાને એવો જવાબ આપ્યો કે તમારા ચારપાંચસો સાહિત્યવાળા અમારું છાપું જુએ તો સમાજના એ વર્ગનો ટેકો રહે ! સાહિત્યવિભાગોના વાચકો સાહિત્યક્ષેત્રે પોતાના હિતો ધરાવતા, આ શોષણખોર સમાજના, થોડા મુઠ્ઠીભર લોકો છે, બાકીના તો પાનું ઊલટાવીને આગળ વધે છે. છાપાંના વાચકોની જોક શી મોજણી કરવામાં આવે, તો નિઃશંક આવું જ કશુંક જાણવા મળે. બાકી, અરધોપોણો કલાકમાં, અનેક જાતનાં સમવિષમ કામોની ભીડ વચ્ચે, ભુખાળવું છાપું વારા પ્રમાણે આજે મારી પાસે માગી રહ્યું છે માટે, વાર ચૂકી જઈશ તો તન્ત્રીને માઠું લાગશે અને મારા વાચકો 'રઝળી પડશે' તેથી, અથવા તો પછી, આ વેળા આ પુસ્તકની વાત કરવી

જ પડશે, પેલાને રિઝવવો હોય તો કે પછી પેલાને ઝાટકવો હોય તો આ વખતે ઠીક છે, સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખને ખુશ કરવાની આ ઘડી છે, વગેરે વગેરે સંખ્યાબંધ પ્રકારની બિનસાહિત્યિક મનોદશામાં–અને મોટેભાગે મૂળ કૃતિ પૂરી વાંચ્યા વિના જ–લખાયેલી આ ઉભડક કોલમો કયા સાહિત્યનો અને કેવો પ્રસાર કરવા નીકળી છે તેનો લોકોએ હિસાબ માગવો ઘટે છે, અને સાહિત્યની વિવેચનાએ પોતાના આ વકરી રહેલા રોગનું નિદાન કરી ઝડપથી એનો ઇલાજ કરવો ઘટે છે.

આ વિભાગકારો સાહિત્યક્ષેત્રે હમેશાં અન્યોને પોતાની કોલમોના ભારની વાત કરતા હોય છે. અને એ બહાને સાહિત્યવિવેચન અંગે એમને ભાગે આવેલાં ગંભીર કામોને ઠેલતા રહે છે, એટલું જ નહિ, હાફહાર્ટેડલિ વર્તતા હોય છે. આથમતી સવારે પસ્તી બની જનારા લખાણ વિશેનું એમનું એ મમત્વ આ મુખ્ય ક્ષેત્રે અનેકગણું હોવું ઘટે, પણ કશું ચિરંજીવી લખવા માટેનો એમનો ઉત્સાહ દિવસે દિવસે મંદ પડતો આવે છે. પરિણામે, સાહિત્યવિવેચનની સુચિંતિત વિચારધારાઓ, જટિલ સૈધ્ધાન્તિકતાઓ કે વિદેશમાં ચાલતી સમસામયિક હલચલો સાથેનો એમનો પરિચય શૂન્યવત્ થતો આવે છે, અને છેલ્લે, એઓ બધા ભેગા મળીને એ સંગીન વિવેચનાત્મક નિસબતના શત્રુ બની બેસે છે. એમની શત્રુવટને મૂંગો સાથ આપી ખિલવનારા કહેવાતા સાહિત્ય-સમ્પર્કીઓને આજે આપણે ત્યાં તોટો નથી. આ વર્ગને સાહિત્યકલાની સૂક્ષ્મ વાતો કે સિધ્ધાન્તની ઝીણી ખૂબીઓ દુર્બોધ લાગે છે, બલકે બધું બિનજરૂરી લાગે છે. આજે આપણે ત્યાં આવા જ કોઈ વર્ગે સાહિત્યવિવેચનના સામે કશા તાત્ત્વિક કારણ વગરનો પ્રશ્નાર્થ ઉપસાવ્યો છે–જેથી એવી લાગણી સળવળવા માંડી છે કે સાહિત્યવિવેચનની કશી જરૂર નથી આપણને... સાતમા દાયકામાં આપણે ત્યાં પ્રવર્તેલા રૂપનિર્મિતવાદના કે આજે પ્રવર્તતા ભાષાભિમુખ સાહિત્ય-વિવેચનના લાગલા સંદર્ભોનું સંભાળપૂર્વક નિરીક્ષણ કરનારને આની પ્રતીતિ મળશે જ. સાહિત્યકલાને પ્રજાને અર્થે પ્રસરિત કરવાની ભ્રાન્તિમાં આપણે કદાચ એ કલાની જ સમજને ઝાંખી કરી રહ્યા છીએ, એક પ્રશ્નનો જવાબ મેળવતાં નથી આવડતું માટે જવાબ જ્યાંથી મળવાનો છે તેને જ ધૂંધળું બનાવી રહ્યા છીએ. લોકહિતને આગળ કરીને વિકૃત થતી રાજકારણી તરેહનો ચેપ આપણને નથી લાગ્યો એમ નથી.

આપણામાંના જે કાયરો છે તે એવું આશ્વાસન લઈને ચાલે છે, કે આવું તો બધું ચાલ્યા જ કરવાનું–ભૂતકાળમાં કયાં નહોતું તે આજે નષ્ટ થઈ જાય ! તો વળી દલીલબાજો બધો દોષ આવો બળાપો કરનારને માથે જ ઢોળી દે છે.

એઓ બહુ કાબેલિયતથી સૌને હસાવી શકે છે, કે દૂતરુ બ્રાહ્મણના પોતાના ખભે છે, અને દૂતરુ જ છે! એક સસ્થાકીર સુખ્યપત્રના તન્ત્રીએ મોઢામા હાસ્ય ભરીને મને એમ કહ્યુ, કે તો પછી તમે જ એક મૅગેઝિન કેમ નથી કાઢતા! તન્ત્રી બની રહેવાનુ એમને વરસોથી જે નિર્વિઘ્ન સુખ સાપડ્યુ છે તે આસપાસ ઉભરાવા માડેલા એમના આ દર્પને આસ્વાદવામા મને તાત્કાલિક કશો જવાબ સૂઝ્યો નહિ થોડીવારે મે કહ્યુ મારુ—અમારુ મૅગેઝિન છે હજી, અને મારુ એમા છાપી શકાય છે હજી

જો કે આવી રીતીના ખળાપાને અભિવ્યક્ત કરનારાઓની સખ્યા હવે નાની થતી આવે છે ઘણીવાર આવા બળાપા પાછળની સચ્ચાઈ આપણી ઇચ્છા-અનિચ્છાએ પણ અદર ઊતરતીને જ રહે છે, અને એમ થવુ તે પરિસ્થિતિ-સુધાર માટે એકદમ પાયાની બાબત છે સાહિત્ય–વિવેચન વધુ ને વધુ ભ્રષ્ટ થતું આવતુ હોય અને ઉપયોગો, વ્યવહારો કે સમજણો પૂરતુ ન્યૂન થતુ રહેતુ હોય, ત્યારે કોઈ નવી સૈધ્ધાન્તિકતા અથવા તો કશો નવો વિવેચનાત્મક અભિગમ આપણને થોડા વખત પછી ઉગારી લેશે એવો આશાવાદ સેવવાનુ પણ અસભવિત બની જાય છે—કેમકે કોઈપણ જાતની વૈચારિક પ્રતિક્રિયાના દ્વાર બધ થતા આવતા હોય છે અને દુ ખની વાત એ છે કે એની આપણને ઘણીવાર તો ખબર જ નથી પડતી આજે આપણે ત્યા આવા કોઈપણ સઘર્ષનો અભાવ દિવસો-દિવસ વધુ ને વધુ વિસ્તરતો રહ્યો છે

એને આ લખનારાના મનમા એક ભય બહુ સાફ રીતે નિષ્પી ચૂક્યો છે, કે આવનારા વર્ષોમા આપણને નવા અને નવીન વિવેચકો મળશે જ નહિ, વિવેચન નામની આખી સસ્થા ક્રમશ નષ્ટ થઈ ચૂકી હશે એના માટે કે ઉચિત ખાતર પાણી અને આબોહવાના અભાવમા વિવેચક-વ્યક્તિઓ હવે મળશે જ નહિ વિવેચના બૌદ્ધિક વ્યાપાર છે અને અનિવાર્યપણે સદ્યત્ન તેમજ સહૃદય વની કેળવણી માગી લે છે અભાવોમા એનો વિકાસ અશક્ય છે સર્જકો જન્મતા હશે પણ વિવેચકો જન્મતા નથી પ્રકૃતિએ કરીને કોઈનામા ભરપુર વેદનશીલતા હોય તો તે સારો ભાવક બની રહે પણ એના ભાવનને વિવેચન બનવા માટે એક આખી સકુલ પ્રક્રિયામાથી ગુજરવુ પડતુ હોય છે, વિવેચકો મળી આવે છે, વિવેચક બનવાનુ હોય છે

સાહિત્ય કે કલાઓના મર્મ કે મૂલ્યને અકિત કરનારી વિવેચના વિનાનો સાહિત્યસમાજ ગમે તે ઘડીએ આપણી નબળાઈઓનો તેમજ મર્યાદાઓનો ભોગ બની શકે છે અને એમ થતા, લાગતા સમાજ સાથેનો એનો સેતુ તૂટી જાય

છે, સભ્યતાના વિકાસને અને એને ઘણું છેટું પડી જાય છે. એટલું જ નહિ, આવા બંધ સામાજિક જૂથને હડપ કરી જવાનું પછી તો સરળ થઈ પડે છે— સાહિત્યકારો ગમે તે ઘડીએ કોઈ બીજા વર્ગ વડે ગ્રસાઈ જઈ શકે છે. સાહિત્ય –મૂલ્યને વિવેચના સ્થિર કરી આપનારી ગંભીર બૌધિક પ્રવૃત્તિ છે, અન્ય વિદ્યાશાખાઓની જેમ વિવેચના પણ આપણા જ્ઞાનજગતનો એક વિશિષ્ટ સંવિભાગ છે. કહેવાતી લોકશાહી ધરાવતા આ દેશમાં સ્વાતન્ત્ર્ય પછી એક હીન કોટિના પોલિટિકલ કલ્ચરનો વિસ્તાર થતો રહ્યો છે અને એ કલ્ચર જીવનનાં તમામ ક્ષેત્રોને પોતાના પ્રભાવ હેઠળ ખેંચી રહ્યું છે ત્યારે, સાહિત્યકલાની સ્વાયત્તતા પણ ભય હેઠળ ધબકે છે. એ સ્વાયત્તતા આજે ધ્રૂજી રહી છે એટલું તો અવશ્ય કહી શકાશે. વિવેચકો હકીકતે 'વૉચ–ડૉગ્સ' છે અને એમને અન્ય શ્વાનોની જેમ પાળી શકાતા નથી. એમનું મૂળ કર્તવ્ય, દૂષિત કલાઓથી કે અ-કલાઓથી સાહિત્ય-સમાજની રક્ષા કરવાનું છે અને તેમ કરીને જ તેઓ વ્યાપક સમાજ કે સભ્યતાની દૂષિત રસમોથી ને તરેહોથી સાહિત્ય-સમાજને રક્ષી શકે છે. આ વાત, સ્પષ્ટ છે કે, દેખાય છે તેટલી સરળ નથી.

પરન્તુ આપણે ત્યાં તો આવા બળાપા રજૂ કરનારાઓને લેબલ લગાડી બાજુ પર મૂકી દેવાય છે: તોફાની છે, સિનિક છે, વાંકદેખા હોઈને વિકાસ જોઈ શકતા નથી, હજી પરિપક્વ, ઠાવકા, નથી થયા; વગેરે. આવાં લેબલો બીજાઓને ઓઢાડીને પોતાની મર્યાદાઓ અને કુણ્ઠાઓને તેમજ પોતાની યોજનાબધ્ધ વ્યવહારકુશળતાઓને છુપાવી રાખતી વડીલશાહી કેવી તો સ્વાર્થાન્ધ છે તેની ખરેખર તો ઉઘાડેછોગે વાત કરવાની ઘડી આવી ગઈ છે. પણ એવી વાત માંડવાનું આપણું શહૂર હવે ઘટતું જાય છે, સાચુકલા ક્રાન્તિકારી આધુનિક કરતાં, આ પ્રદેશમાં, આજે કશી મૂડી વિના કે સાધના–આરાધના વિના રેકગ્નિશન માટે થનગનતા નવોદિતો ઘણા ફૂટી નીકળ્યા છે. વડીલોને જેવાઓની જરૂર છે છે તેવા જુવાનોનું મળી રહેવું તે સાચે જ સમયની બલિહારી છે.

સાહિત્યનું શિક્ષણ આપતી યુનિવર્સિટીઓ સાહિત્યમાં તુર્ત જ ચાલી શકે તેવા ડિગ્રીધારીઓ પણ આપી શકી નથી. યુનિવર્સિટીમાંથી બહાર પડેલાને ઘણીવાર તો જોડણી શીખી લેવાની તાકીદ વરતાતી હોય છે. સાહિત્યસંસ્થાઓ અને તેમના કાર્યક્રમો પાછળનું લૉજિક, આપણે જોયું તેમ, આવું કેળવણી વિષયક નથી. આકાશવાણી કે ટી. વી. જેવી સંસ્થાઓમાં ભાષા-સાહિત્યની સૂઝબૂઝનો લગીરેય મહિમા રહ્યો હોય, તો તેમનો હેતુ સરે એવું નૈપુણ્ય ધરાવતા સજ્જ યુવાનો પેદા કરનારી કોઈ આગવી વ્યવસ્થાઓ આપણી પાસે નથી. ગુજરાતી

સાહિત્યનું અંગ્રેજીમાં કે હિન્દીમાં મૂકવા જતાં, અથવા તો અન્ય ભાષાના સાહિત્યકારો પાસે પોતાની વાત કરવા જતાં, જે દક્ષતાની જરૂર પડે તેનો આપણામાં લગભગ સદંતર અભાવ છે. ગુજરાતી માધ્યમ સાથે, તારામારાની વચ્ચે, આપણા સાહિત્યિક કાર્યક્રમો ઘણીવાર તો પાંચ-પાંચ કલાક ચાલે છે! પરન્તુ અંગ્રેજી માધ્યમ સાથેની બેઠકો હોય છે પણ વર્ષે બેત્રણ અને તે ય ટૂંકજીવી! આપણી ભાષાના કેટલા વિવેચકોએ અન્ય ભાષાના સાહિત્યકારો સાથે નિરાંતનો વિનિમય કર્યો તેની વાર્ષિક તપાસ કરવા જેવી છે—જે લોકો આ પ્રદેશમાં અન્યભાષી વિદ્વાનોને નિમન્ત્રીને આન્તર-ભારતીય વિકાસની દલીલ કરતા હોય છે તેમણે આવી તપાસ સવિશેષ કરવી ઘટે. આપણા સાહિત્યનું તેમજ સાહિત્યકારનું બહાર કેટલું ઊપજે છે તેના અહેવાલો આપણને મળ્યા કરવા ઘટે. આદાનનું ગોઠવાય તેટલું પ્રદાનનું થાય તો જ વિનિમય થયો ગણાય. બીજાને સમજાવી શકાય એવો આપણો કયો સર્વસામાન્ય વિવેચનાત્મક અભિગમ છે? આપણું પ્રવર્તમાન 'ફ્રેમ ઑવ રેફરન્સ' કયું છે? છે ખરું? આપણી પાસે વિવેચનાત્મક પરિભાષા છે? તેનો કોઈ કોશ છે, અન્ય ભાષીઓ માટેનો, અંગ્રેજીમાં કે હિન્દીમાં? આપણી ગણનાપાત્ર કૃતિઓનાં શીર્ષકોનાં સર્વમાન્ય અંગ્રેજી શીર્ષકો તો આપણી પાસે હોવાં જ જોઈએ, પણ એટલું પૂરતું નથી; તે તે કૃતિનાં અંગ્રેજીમાં લખેલાં 'એક્સ્ટ્રાક્ટ્સ' પણ આપણી પાસે નથી. જ્યાં આખી કૃતિના અનુવાદની આવશ્યકતા કે શક્યતા વ્યવહારુ ભૂમિકાએ રહેતી ન હોય, ત્યાં આવાં 'એક્સ્ટ્રાક્ટ્સ'થી આપણે અન્યભાષીઓ સાથેના વિનિમયને સાર્થક કરવાની દિશામાં સફળ થઈ શકીએ. બીજી ભાષાઓનું ઉત્તમ આપણી ભાષામાં ઉતારતા સમર્થ અનુવાદકો આપણી પાસે અવશ્ય છે, પણ આપણી ભાષાના ઉત્તમને અંગ્રેજી કે હિન્દી જેવી વ્યાપક પ્રસાર પામેલી ભાષાઓમાં ઉતારનારા અનુવાદકો આપણી પાસે નથી. આપણી કવિતાના અંગ્રેજી અનુવાદો કરવા જતાં, માટે જ, આપણે ક્યારેક તો હાસ્યાસ્પદ બની જઈએ છીએ! અન્યભાષીઓને આપણાં ઉત્તમોનો પરિચય થશે ત્યારે તેઓ જાતે અનુવાદો કરી લેશે એવી રાહ જોઈને બેસી ન રહેવાય. વિનિમયોનું કોઈ તોતિંગ આયોજન આપણી વચમાં નથી આજે.

સૌને કદાચ નંબર વનના વિવેચક કે સર્જક થવું છે; પરન્તુ પોતાની શક્તિમતિના સ્વરૂપને ઓળખી એક નિશ્ચિત દિશા પકડી વિસ્તરવું નથી. સર્જકોની, આપણો સંદર્ભ સમજી વાત કરીએ તો, બીજી-ત્રીજી હરોળ છે આપણે ત્યાં, પરન્તુ વિવેચકોની નથી. જેને 'એસાઇન્મેન્ટ' કહેવાય કે 'પ્રોજેક્ટેડ જોબ' ગણાય તેવું લખાણ કરી આપનારા પદ્ધતિસરના વિવેચનલેખકો આપણી પાસે નથી. એવા કશા સહિયારા પુરુષાર્થમાં જોતરાવા માટે જોઈતાં શિસ્ત અને તાલિમનો

આપણે ત્યાં અભાવ છે. ગયા જમાનામાં યુનિવર્સિટીઓ વિદ્યાર્થી પાસે સાહિત્યનું લેખન અને વાચન બે ય કરાવી શકતી હતી, આજે બેમાંથી એકેય નથી કરાવી શકતી — સાહિત્યના શિક્ષિતને સામાન્ય લખાણ કરતાં પણ નથી આવડતું ત્યાંથી આપણી કરુણતાનો પ્રારમ્ભ થાય છે. અને આપણા અભાવોની યાદી આમ લાંબી ને લાંબી થતી આવે છે!

ઉમાશંકર જોશી કે સુરેશ જોશી જેવા કલામર્મજ્ઞો આપણને આવનારાં વરસોમાં મળશે? ક્ષિતિજ પર એવાં કોઈ ઇંગિત નથી વરતાતાં. પરંપરાગત પદ્ધતિનું ગુજરાતી વિવેચન નામશેષ થવા માંડયું છે. સાતમા દાયકામાં સુરેશ જોષી-પ્રણિત રૂપનિર્મિતિવાદની આબોહવામાં આપણી સર્જકતાને તેમ જ વિવેચનાત્મકતાને ઘણાં ફળ બેઠાં. એક જાતની ચેતનશીલતા જન્મી હતી અને એમાં ઘણા નવોદિતોને પોતાની શક્તિની પ્રતીતિ મળી હતી. આઠમો દાયકો લગભગ ખાલી ગયો—કોઈ સર્જક કે વિવેચકને અંગે ઉત્સાહ અને આવેગથી કશું કહેવાની સ્થિતિ ન આવી: સાતમા દાયકાના આધુનિકોમાંના કેટલાકનું સંસ્થાકરણ થઈ ગયું, પરિસ્થિતિનું નહિ એમનું જ સ્વરૂપાન્તર થઈ ગયું, પરંપરાગતતાઓ એમનામાં નવા લેબાસમાં મહોરવા માંડી, આજે આપણી વચ્ચે એઓએ વિકસાવેલાં નવાં દૂષણો નથી એમ નથી. કેટલાકોએ ઠરીઠામ થવાની દિશામાં ઘણાં બધાં સમાધાનો સ્વીકારી લીધાં, એમને તમે ખુશીથી પરંપરાવાદી કહી શકો એવો એમણે જાતનો વિકાસ સાધી બતાવ્યો. ઇતિહાસનું ક્રૂર પુનરાવર્તન થતું આપણે અનેક તબક્કે અનુભવતા રહ્યા છીએ. સર્જનમાં આજે નિર્માલ્યો વધુ મળવા લાગ્યા છે—ભરતી મૂકી જાય તે કચરો જ્યાંત્યાં કવિ કે વાર્તાકારને રૂપે ઊગી નીકળેલો જોવા મળે છે. 'સ્વે ઓવ મિડિયોક્રિટી'ના આ ગાળામાં આપણી પ્રતીતિ વિષાદમાં પરિણમનારી નિસ્તબ્ધતાની રહી છે. બધું ધમ થઈ ગયું છે—પ્રકારની ખિન્નતાના સંવેદનની, આપણે મળીએ છીએ ત્યારે, એક અજ્ઞાત આપ-લે થતી હોય છે. અન્ય ભારતીય ભાષાઓના એક નાનકડા વિવેચક-જૂથ સમક્ષ આ લખનારે તાજેતરમાં આપણા કથા-સાહિત્યના વિવેચન વિશે આવું વિધાન કરેલું: 'ટુ ડે, ધ ક્રિટિસિઝમ ઓવ ફિક્શન ઇન ગુજરાતી, વન ઓબ્ઝર્વ્સ ઇઝ, વન્સ અગેઇન, ઇન ધ સ્ટેટ ઓવ ડોલડ્રમ્સ.' કહેવાતા પરિસંવાદો અને કાર્યક્રમોની ધમાચકડી વચ્ચે પણ આ સાચું છે; એટલું જ નહિ, એ વિધાન માત્ર ફિક્શનના વિવેચન અંગે જ નહિ, સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યના વિવેચન અંગે સાચું છે. સાતમા દાયકામાં આપણે જેટલું ગજું કાઢયું હતું તેટલી જ કદાચ આઠમા દાયકામાં આપણી પીછેહઠ થઈ છે. ઘડિયાળના કાંટા પાછા ફેરવાઈ રહ્યા છે ત્યારે, બે સમજદાર વ્યક્તિઓ મળતી

વખતે, શરૂઆતમા, 'તપ તો વધે છે ને?' એમ નથી પૂછી શકતી, 'શુ ચાલે છે?' એમ પૂછે છે. હકીકતમા કશુ ચાલતુ નથી એ વસ્તુની અભિવ્યક્તિનો એ ઉક્તિમા પ્રાસ્તાવિક ઉપચાર હોય છે

તો વિવેચનને એની આ દશામાથી કોણ ઉગારી શકે? આપણે કોઈ 'ડરિશ્મેટિક ફિગર'ના અવતરણની રાહ જોઈ શકીએ ખરા? અથવા તો પછી 'સ્થિતસ્થ સમર્થનમ્' સમજીને 'વિવેચનની કશી જરૂર નથી' એ લાગણીનુ ચપળ વિચારમા રૂપાન્તર કરી લઈએ? ૧૯૬૦ પછી વિકસેલા આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યનુ પ્રમુખ વ્યાવર્તક લક્ષણ આકાર અથવા રૂપ, 'ફૉર્મ,' હતુ. આજના સાહિત્યની આની કશી વિભાવનાબદ્ધ વાત થઈ શકે એમ નથી. આધુનિકોએ રૂપનિર્મિતિને કૃતિનુ જીવાતુભૂત તત્ત્વ ગણ્યુ હતુ અને તેના કેટલાક ઊજળા પરિણામ આવ્યા હતા. 'શુદ્ધિની દિશામા કવિતા ભમેન સમગ્ર આધુનિક સાહિત્ય-કલાને વિકસાવી આપનારા આ તત્ત્વનુ આંધળુ અનુકરણ કરનારા સ્વભાવિક રીતે જ આવ્યા અને તેથી, એને વિશેની આપણી શ્રદ્ધા કશા તાત્ત્વિક કારણ વિના જ ડગવા લાગી વિવેચનાએ કૃતક રૂપનિર્મિતવાદીઓને જુદા તારવી આપવાનો પુરુષાર્થ વિકસાવ્યો નહિ નવોન્મેષોની સર્જક રૂપનિર્મિતિએ અધિકારી ભાવકની અપેક્ષા ઊભી કરેલી અને મધ્યસ્થી બની શકતી સમસાત્રી વિવેચનાની જરૂરિયાત પર ભાર મૂકેલો. કૃતિલક્ષિતા અને રૂપનિર્મિતિની પરિશોધને અર્થે આપણુ વિવેચન, આ નવા નિશાન તાકતુ, કેટલાક મૂળગામી પરિવર્તનો પામ્યુ હતુ પણ આવશ્યક ખત અને ધૈર્યના અભાવમા એ પરિવર્તનોનુ સાતત્ય તૂટી ગયુ. પ્રારભમા આગ્રહો અને અભિનિવેશો વડે જે સક્રિયતા જન્મેલી તે ઓસરીને રહી. મધ્યસ્થીઓ જોઈએ તેટલા ન મળ્યા તેથી આધુનિકતાની સમજનુ વ્યાપન કુણ્ઠિત થઈ ગયુ, બલ્કે એણે સમગ્ર સાહિત્યિક વિકાસને વિશે એક ધૂધળાશ ભરેલી આપી કલ્પન અને પ્રતીકની આરાધના કે માધ્યમ ભાષાની લીલા શા હેતુથી છે તેની પ્રતીતિ નહિ કરાવી શકતા એસમજ નવોદિતોએ પર પરાવાદી સમજદારોની રૂપ શકાને એમ જ દૃઢ કરી! કેટલાકોએ તો વળી તળના અનુભવ-દ્રવ્યને પાછુ અવગણના મૂકયુ અને રૂપનિર્મિતવાદીઓને કાગળ પરનુ કામ કરનારા પણ ગણી કાઢ્યા, જોકે હકીકતમા, અનુભવનો રૂડો ચિનાર આપવાને નામે લાખો કાગળોની આપણે ત્યા લાબા સમયથી પસ્તી બનતી રહી છે એ જૂના લેખન ઉદ્યોગની મર્યાદાઓનુ વિસ્મરણ આપણને ફરીથી કરાવાઈ રહ્યુ છે. કલા, અને કારીગરી, સર્જન અને લેખન, કવિકર્મ અને લખાપટ્ટીની મજૂરી વચ્ચેની વ્યાવર્તક કીમતી સમજોનો આજે ફરી પાછો ધ્વસ થઈ રહ્યો છે, તો રૂપ-વાદીઓનુ આગવી સૈદ્ધાતિકતા સાથેનુ ખણ્ડન કરનારી વિચારધારાનુ કશુ સર્જન પણ થઈ શકયુ નથી

માત્ર એક અગ્રણી રૂપનિર્મિતિવાદી તરીકે નહિ તો એક કલામર્મજ્ઞ તરીકે સુરેશ જોષીએ બહુ પહેલેથી વિવેચકને કૃતિની ભાષાની તપાસ કરવા કહેલું. એમણે એવી તપાસના અછડતા નિર્દેશો એમના કાવ્યાસ્વાદલેખોમાં આપેલા પણ ખરા. આ વાતનો છેડો આપણે ત્યાં કદાચ સંકેતવિજ્ઞાન–સંરચનાવાદ પ્રમુખ ભાષાવિજ્ઞાનીય અભિગમમાં આવેલો જોઈ શકાય છે. રૂપનિર્મિતિવાદનું આ એક માત્ર સંભવિત સાતત્ય આજે આપણી વચ્ચે રહેલી નોંધપાત્ર વિરલતા છે. જોકે, આ નૂતન અભિગમની સૈદ્ધાંતિકતાઓનો જેટલો પરિચય આપણને મળ્યો છે તેટલો તેનાં ગૃહીતો, પદ્ધતિ કે નિદર્શનોનો નથી મળ્યો. એરિસ્ટોટલ-જૂની 'માઈમેસિસ-થિયરી' અને આ 'ડિસ્કોર્સ-થિયરી' વચ્ચેનાં તારતમ્યો આપણને જોઈએ તેટલાં સુલભ નથી થયાં. શબ્દ અને સંજ્ઞા, રૂપ અને સંરચના તથા ડિસ્કોર્સ અને ટેક્સ્ટ્નાં વ્યાવર્તનો વિશેની સમજમાં પણ નોંધપાત્ર વધારો નથી થયો. સુરેશ જોષીને સંરચનાવાદનું મોજું ગુજરાતમાં 'આવી ગયું' લાગે તે, માટે જ કદાચ, સ્વાભાવિક છે. જોકે 'અરણ્યરુદન'માં, નિરીક્ષણ કહે છે તેમ, તેઓ વળી પાછા તેમના મૂળ કેન્દ્રમાં પાછા ફર્યા છે : કલાની 'અનિર્વચનીયતા'નું તથા તેની આકૃતિનું–કોન્ફિગરેશનનું—બહુવિધ જતન કરીને, તેનું અનુધાવન કરીને, વિવેચના બચી શકે એવો એમનો સૂર આ ભાષાવિજ્ઞાનીય નૂતનતાઓ વચ્ચે દેખીતી રીતે જ જુદો પડી આવે છે અને એમને એક સમૃદ્ધસંકુલ 'રોમેન્ટિસિસ્ટ'ને રૂપે ઉપસાવી રહે છે. ફિનોમિનોલૉજીને વિશેનું તેમનું નવેસરનું આકર્ષણ આમ સાધાર છે. સંરચનાવાદીઓ દેખીતી રીતે જ તેમને મહત્ત્વાકાંક્ષી લાગે અને એમની વિવેચના એમને રિડક્શનિસ્ટ લાગે. ભાષાકીય સંરચના અને માનવચિત્તની જન્મજાત સંરચના વચ્ચેની સંબંધભૂમિકા લક્ષ્ય કરતી ચોમ્સ્કી-પ્રણિત વિચારધારાનો કશો લાગલો સ્વીકાર તેઓ ન કરે, તો તેમાં કશું અજુગતું નથી. પણ તેથી જ, નવા સાહિત્યવિવેચકે આ આબોહવામાં શ્વાસ લીધા હોય, તો, દેખીતી રીતે જ, તેનો નૂતન રસ માનવીય સાહિત્ય-મીમાંસાનું ઘડતર તપાસવાને અંગે દ્રવતો હોય એ પણ એવું જ સ્વાભાવિક લેખાવું જોઈએ. કેમ કે 'નવ્ય વિવેચન'ની સુવ્યાખ્યાયિત મર્યાદાઓ સામેની પ્રતિક્રિયા આ નૂતન અભિગમમાં છે એની ભાગ્યે જ ના પાડી શકાય છે. આપણે ત્યાં પણ રૂપનિર્મિતિ-વાદની એવી મર્યાદાઓ જન્મી હતી અને વિવેચનાની દશા વધુ ને વધુ અગતિ-કતાનો અનુભવ કરાવતી હતી, ત્યારે, ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાનો એક આવશ્યક વિકાસ થવો જોઈતો હતો...

પણ તે ન થયો. ભાષાવિજ્ઞાન પ્રત્યે આમેય આપણે ત્યાં સૂગ પ્રવર્તે છે. વસ્તુને વ્યાકરણી શું જાણે— શૈલીનું રોમેન્ટિસિઝમ વારે વારે આપણા પગમાં

અટવાયા જ કરે છે. ખૂબી તો એવી થઈ કે જે લોકો રૂપનિર્મિતિવાદના વિરોધી હતા તેમણે સુરેશ જોષીના આ સમજપૂર્વકના અસ્વીકારની ભૂમિકાને વળગી પડીને ભાષાવિજ્ઞાનીય અભિગમનો વિરોધ કર્યો! રૂપનિર્મિતિવાદના વિરોધ કરતાં આ વિરોધ કરવાનું તેમને ફાવ્યું, કેમ કે સફળતા સરળતાથી મળી, ને સુરેશ જોષી જેવા એક અગ્રણીનો તેઓને જાણે જાહેર ટેકો હતો! આ તો જાણે કલાના પ્રાણને હણનારા શત્રુ હોય એવો આ બ્રાહ્મણોએ શંખધ્વનિ કર્યો, જોકે આ અને આવાઓએ જ રૂપનિર્મિતિવાદના પ્રાગટ્યટાણે આવો કકળાટ કરી મૂકેલો તે ઇતિહાસનું અહીં પુનરાવર્તન થયેલું. વિચારસરણીના વિરોધીઓ આપણે ત્યાં લગભગ બધી જ વખતે 'અભણો' હોય છે—એ રીતે કે તેઓ મૂળને ભણ્યા વિના જ વિરોધની પવનપાવડીએ ઊડતા હોય છે! રૂપનિર્મિતિવાદના એક માત્ર સંભવિત સાતત્યનું આમ આપણે ત્યાં દમન થયું છે.

છેલ્લી પચીસીની આ અવસ્થાનું દર્શન, અવનવા વારાફેરા સાથે કરનારને આજે ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચન માટે માનબુદ્ધિ ન થતી હોય, અને તેની જરૂરિયાતને તે ન પ્રમાણી શકતો હોય, તો તેમાં પ્રામાણિકતા છે. આપણે જોયું તેમ, આપણી સામે રોમેન્ટિકોની પદ્ધતિનું પરંપરાવાદી વિવેચન-પ્રકરણ સમેટાઈ ગયું છે. રૂપનિર્મિતિવાદીઓની રુંધામણ થઈ ચૂકી છે અને ભાષાવિજ્ઞાનીય અભિગમ ધરાવનારા તો એક આંગળીને વેઢે ગણાય એટલાય નથી; 'દશા'ને વધુ ને વધુ વંઠાડી મૂકનારાની સંખ્યા વધતી જાય છે;—આપણી સામે એવા એવા સંજોગો છે ત્યારે, સાહિત્યવિવેચન વિશે આપણો નવેસરથી 'પ્રિઇન વેાશ' થવો અનિવાર્ય છે. નવેસરથી આપણે વિવેચનાના સ્વરૂપને. તેના કાર્યને તેમ જ તેની પદ્ધતિને એટલે કે એની ઓછામાં ઓછી અનિવાર્ય ભોંયને વિચારીએ, તો સંભવ છે કે, આપણને નવી દિશાઓ લાધશે. સાહિત્યકલા સાથેના તેના મૂળના યોગને એકવાર ફરીથી ઢમઢોરી જોવાની જરૂર જન્મી છે ત્યારે, આપણે થોડો માંડીને વિચાર કરીએ. અમુક-તમુક વાદ કે અભિગમનાં 'મોનિસ્ટ' સત્યોને પ્રમાણવામાં આપણી અહમહમિકા આડે આવતી હોય, આપણા 'ઇગો હેન્ગ-અપ્સ' આપણને રંજાડતા હોય, તો 'પ્લુરાલિસ્ટ' પદ્ધતિએ આપણે એવી કોઈ બહુવિધ ભૂમિકા નવેસરથી ઊભી કરીએ, અને જોઈએ, કે એ સત્યો વચ્ચે કશા આવશ્યક સંબંધો પ્રવર્તે છે કે કેમ, તેમની વચ્ચે ઉચ્ચાવચતાની શ્રેણી રચી શકાય એમ છે કે કેમ. આવા દિશાચિન્તનથી વિવેચનની દશામાં ખાસ્સો ફેર પડશે એવી આ લખનારની આગવી શ્રદ્ધાનું, ચાલો આપણે નિરીક્ષણ-પરીક્ષણ કરીએ...

અત્રતત્ર

સુરેશ જોષી

કેટલીક વાર કાવ્યકૃતિઓને એકબીજા સાથે સરખાવીને મૂલ્યાંકન કરવામાં આવે છે અને એની ચઢતી ઊતરતી શ્રેણી પણ નક્કી કરવામાં આવે છે. એને આધારે કૃતિને પાઠ્યક્રમમાં લેવી કે નહિ તેના નિર્ણયો પણ થતા હોય છે. અહીં તો સમ ખાવા પૂરતીય આલોચનાત્મક પ્રવૃત્તિ છે; પણ ઘણી વાર તો લેખક પોતાના જૂથનો 'મામકાઃ' વર્ગનો છે એટલી હકીકત જ પાઠ્યપુસ્તકમાં એના સમાવેશ માટે સંપાદકની દૃષ્ટિએ જરૂરી હોય એવું, હમણાંના કેટલાંક પાઠ્યપુસ્તકો જોતાં, લાગે છે. આ પ્રકારની મૂલ્યાંકનની પ્રવૃત્તિને કશો સંગીન સૈદ્ધાંતિક આકાર ન હોવાને કારણે એ એની સાહિત્યિક ગુણવત્તા પરત્વે કશું પ્રતીતિજનક સ્થાપિત કરી શકતી નથી. હજી ગુણવત્તાના ક્રમ આપવાની પંતુજીની પદ્ધતિ ઘણા વિવેચકો અપનાવતા દેખાય છે. કેટલીક વાર ભૂતકાળના અમુક એક કવિ વિશે એક આખી પેઢી સર્વસંમત એવો અભિપ્રાય ધરાવતી જોવામાં આવે છે. પણ આવા અભિપ્રાયોની પણ, આપણી ખીલતી આવતી સાહિત્યસૂઝના અનુલક્ષમાં, પુનઃ આલોચના થતી રહેવી જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ આપણે પ્રેમાનંદ, અખો, શામળ કે દયારામનાં; ગોવર્ધનરામ, મુનશી કે રમણલાલ દેસાઈનાં પુનઃ મૂલ્યાંકનો કર્યાં નથી. આ આપણી પ્રજાના શિક્ષિત વર્ગના બૌદ્ધિક પ્રમાદનું જ દ્યોતક બની રહે છે. અર્વાચીન, અદ્યતન અને સદ્યતન કવિતાનાં મૂલ્યાંકનો પ્રારંભમાં તો આકરી પ્રતિક્રિયાના સ્વરૂપમાં હોય છે, પછી ક્યાંકથી એને સ્વીકૃતિ મળે છે. આ પછી ગતાનુગતિકતાનો ગાળો આવે છે. આજનો સુચિન્તત મત ભવિષ્યની પેઢીને ગ્રાહ્ય બને એવું બનતું ઝાઝું જોવામાં આવતું નથી. પૂરી સજ્જતાથી અને પૂર્વગ્રહથી મુક્ત રહીને કરેલી સત્યનિષ્ઠ વિવેચનાનું જ આયુષ્ય લાંબું હોય છે. સાહિત્યસર્જનમાં તેમ જ વિવેચનમાં અમરતા આ ગુણો

પર અવલબે છે અમુક વર્ગ કે જૂથ તરફથી એને ઉપલબ્ધ પ્રચારમાધ્યમો દ્વારા અમુક લેખકોને ઊચે ચઢાવવામા આવે એવુ બને, પણ એ સ્થાને એઓ હમેશાં સુપ્રતિષ્ઠિત જ રહેશે એવુ કહી શકાય નહિ આના સમર્થનો તો આપણી સ્મૃતિમાથી જ ઘણા જડી રહેશે

કાવ્ય કે સાહિત્યકૃતિ મનોરજક હોય તેથી અમુક વર્ગમા એને ઝાઝી સ્વીકૃતિ મળે એવુ બનતુ દેખાય છે ઘણી વાર આવી કૃતિઓ ગણતરીપૂર્વક વાચકોના અભિગ્રહપૂર્વગ્રહોને પપાળે છે, એની રુચિને વશવર્તી છે, એને આઘાત આપે એવુ કશુ કરવાનુ જોખમ ખેડતી હોતી નથી પરપરાગત મૂલ્યબોધનુ એ સમર્થન કરે છે જ્યા સાહિત્યતત્ત્વની સૂઝ વિકસી નથી હોતી ત્યા આવી કૃતિને બિરદાવવામા આવે છે સૂક્ષ્મતા, વ્યજકતા કે સાચી રસવૃત્તિનુ ત્યા ઝાઝુ ગૌરવ થવાની શક્યતા રહેતી નથી. એ બધાને નરી અલકૃતતામા ખપાવીને ભાડવાનુ વલણ પણ ઘણા સ્વીકારતા દેખાય છે પ્રજાના મોટા ભાગના શિક્ષિત વર્ગે અને સાહિત્યનુ અધ્યાપન કરનારા અધ્યાપકોએ જો વિવેક અને ઊડી સૂઝ કેળવ્યા નથી હોતા તો આવા અભિપ્રાયો જ મૂલ્યો બનીને ઠસી પડે છે પ્રજાની રસવૃત્તિને કેળવીને વિકસાવવાનુ કામ સાહિત્યનુ છે અને એમા જ અધ્યાપકોએ પ્રવૃત્ત થવાનુ છે. એને બદલે સાહિત્યમા પ્રવર્તતા રાજકારણને વશ થઈને કે સમકાલીન મૂલ્યબોધને જ નિર્ણાયક તત્ત્વ ગણી લઈને જો કોઈ આલોચનાની પ્રવૃત્તિ આદરે તો એ સાહિત્યના વિકાસને માટે ઉપકારક નહિ નીવડે એવો ભય રહે છે. સાહિત્યકૃતિથી મૂલ્યબોધની ભૂમિકા રચાય છે ખરી, પણ તે સમાજે સ્વીકૃતિ આપેના મૂલ્યોનુ જ હમેશા સમર્થન કરે એવુ ન પણ બને આ કામ સાહિત્ય તાર્કિકતાથી કરતુ નથી, એની વૈજ્ઞાનિક ચકાસણી શક્ય નથી, આ કામ સર્જકે વિકસાવેલી સૂઝથી થતુ હોય છે સાહિત્યનુ શિક્ષણ વિજ્ઞાન, વાણિજ્ય અને બીજી ઐહિક જ્ઞાનની શાખાઓમાથી બાતમ રાખવામા આવ્યુ છે એની પાછળ આવા જ કેટલાક, સાહિત્ય વિશેના, પૂર્વગ્રહો કામ કરતા લાગે છે.

દરેક કાવ્યમા જે અર્થ રહ્યો હોય છે તેને અશત જ, સપૂર્ણતયા નહિ, બીજી સજ્ઞાઓ દ્વારા અનૂદિત કરી શકાય છે. સ્પષ્ટીકરણના સ્વરૂપનુ ગદ્યમા કરવામા આવતુ ટિપ્પણ કે બિનસાહિત્યિક એવુ મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ આથી ઝાઝુ કરી શકે નહિ પશ્ચિમમા 'heresy of paraphrase' વિશે ઘણુ કહેવાતુ રહ્યુ છે ઘણા માને છે કે કવિતાને શબ્દાતરે કહી શકાય જ નહિ, છતાં કવિતાના એક ભાષામાથી બીજી ભાષામા, અનુવાદો તો થતા જ રહે છે અનુવાદમાં આખુ કાવ્ય ઊતરતુ નથી, એની મૂળ ભાષાનો લય, એની લઢણો, એના કાકુઓ, એનો સાસ્કૃતિક પરિવેશ—આ બધુ એમા ઝાઝુ આવી શકતુ નથી.

છતાં આપણે વિશ્વની ઘણી, પ્રથમ કક્ષાની સમૃદ્ધ, કવિતાને કેવળ ભાષાંતરથી જ પામીએ છીએ; એથી આપણી સર્જકતાને અને કાવ્યસૂઝને પણ સમૃદ્ધ કરતા રહીએ છીએ. સાહિત્યનાં અધ્યાપનમાં તો કાવ્ય વિશેનાં ટિપ્પણો, ભાષ્યો અને અર્થઘટનોનો ગંજાવાર ખડકલો થતો દેખાય છે, ઘણા પોતાની વ્યુત્પત્તિમત્તાનું આ રીતે પ્રદર્શન કરીને રાચતા દેખાય છે. કહેવાતાં વિવેચનનાં સામયિકો આવી પ્રવૃત્તિથી જ ભરેલાં દેખાય છે.

ગદ્યટિપ્પણોથી કાવ્યના અર્થ પરત્વેના સત્યને કંઈક આંબવા જેવું થાય છે. આવાં ટિપપણો કેટલીક વાર ખોટી જ દિશામાં જતાં દેખાય છે, એ સાચાં નથી તે પુરવાર કરી શકાય એવું હોય છે. કેટલાક અંતિમે જઈને એવું વિધાન કરતા હોય છે કે કાવ્યને કશો નિશ્ચિત અર્થ હોતો નથી, ભાવક દ્વારા થતા એના દરેક નવાં અનુભાવને એનો અર્થ બદલાતો રહે છે. જો ખરેખર આવી પરિસ્થિતિ હોય તો કાવ્યની ખોટી સમજણ સુધારવાની વાત રહેતી જ નથી; કાવ્ય વિશેની ખોટી સૈદ્ધાંતિક સમજ કે અર્થભેદ પરત્વેની કશી ચર્ચાનો પછી તો પાયો જ રહેતો નથી. પણ આપણે જાણીએ છીએ કે આવી પ્રવૃત્તિ તો હમેશાં ચાલ્યા જ કરતી હોય છે. કાવ્યનો એવો કશોક મર્મ છે, એવું એવું કશુંક સત્ય છે જેને કેળવાયેલી રસવૃત્તિ અને વિવેકશક્તિવાળો ભાવક પામી શકે છે એવું ગૃહીત તો આપણે સ્વીકારીને જ ચાલતા હોઈએ છીએ. એથી જ તો આ બાબતમાં સજ્જતા પામવાનું, રસવૃત્તિ કેળવવાનું, સૂઝ વિકસાવવાનું આપણે સ્વીકાર્યું છે. આમ છતાં એ પણ સાચું કે કોઈ માતબર સાહિત્યકૃતિ વિશે વિવેચકોમાં પૂરેપૂરી એકવાક્યતા પ્રવર્તે કે એનું સત્ય, એનું હાર્દ પૂરેપૂરું હાથ લાગી જાય અને પછી એને વિશેની કશી આલોચનાત્મક પ્રવૃત્તિનો અવકાશ રહે જ નહિ એવું કદી બનતું નથી. આમ છતાં ગોવર્ધનરામ વિશે કે નાનાલાલ વિશે એકવાક્યતા પ્રવર્તતી હોવી જોઈએ એવો આગ્રહ ઘણીવાર કેટલાક રાખતા જોવામાં આવે છે. જો તમે સ્વીકૃત મતથી જુદા પડતા હો તો તમે ઉછાંછળા છો, અવિવેકી છો એટલું જ નહિ તમારી સાહિત્યિક સૂઝ કાચી છે એવું સાંભળવાનો વારો આવે છે. કવિતા વિશેની આનુષંગિક વિગતોની જાણકારી એને સમજવામાં ઉપયોગી થઈ પડે. પણ ઘણા આ વિગતો એકઠી કરવાની પ્રવૃત્તિ ગૌણ છે, કાવ્યના હાર્દ સુધી પહોંચવામાં ઉપયોગી એવું સાધન માત્ર છે તે ભૂલી જાય છે અને આ માહિતી એકઠી કરવામાં મચ્યા રહેવું એ જ જાણે વિવેચનની પ્રવૃત્તિ છે એવું માનીને ચાલતા દેખાય છે. ઘણા કવિ કે કવિતાની વાત કરતાં એના અંગત જીવનની ઘટનાઓને ખૂબ બહેલાવી બહેલાવીને કહેતા

હોય છે, કવિની સમકાલીન પરિસ્થિતિનું આલેખન વીગતે કરે છે. આ બધું -કાવ્ય વિશેની મૂળભૂત ચર્ચાની અવેજીમાં ચાલી શકે નહિ. કાવ્યબોધમાં ઉપકારક તેટલું જ સ્વીકાર્ય, બાકીનું બધું પરિહાર્ય એવો વિવેક કેળવવો ખૂબ જરૂરી છે. સમકાલીન સામાજિક સંદર્ભ, કવિની જીવનવિચારણા, કવિનું કાવ્યવિષયક દૃષ્ટિબિંદુ—આ બધું મહત્ત્વનું છે પણ તે ગૌણભાવે, કહેવાતા વિદ્વાનો આ ગૌણ વીગતો પરત્વે ઘણું પાણ્ડિત્ય ડહોળતા દેખાયા છે, આપણા કાવ્યવિવેચનમાંથી આ બિનજરૂરી વીગતોનું ભારણ દૂર થવું જોઈએ.

અનુક્રમ

માલિક–મુદ્રક પ્રકાશક . ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા–૨
: હાલાભાઈ એમ પટેલ મધુ પ્રિન્ટરી, દૂધવાળી પોળ, ખીકાંટા રોડ, અમદાવાદ–૧

એતદ્-પર

કન્ટ્રીની બાટલી કુંદિયામા મળે
ફૂમતાનું દારોગું આમ ઝૂલે તેમ ઝૂલે.
પીઠની નીચે એડીના ફૂલા
રાતુડિયાની – ઊધઈએ ખાધા ,ઈધણું—
ની ફાદ અચાનક ફૂટી, ને ફૂટતા
        ઝબક્યો દારોગો સા'બ ઝબક્યો.
હબક્યો દારોગો સા'બ હબક્યો કે પોપટો નાસી છુટ્યો રે લોલ
પરપોટિયો ભાગી છૂટ્યો રે લોલ
પરણેલા પાલીસના કરોડ વગરના વાસે
રાતુડિયાની એડીના ફૂલા વીઝયા સબોસબ સબોસબ

૯–૭–૭૪

અૂટ વિભૂતિ

પર્વતોમાં જે હિમાલય છે,
વૃક્ષોમાં જે અશ્વત્થ છે,
તે
સભાખંડ કે મંદિરનાં દ્વાર કે પગલૂછણિયા પાસેના ઝમેલામાં
આમતેમ એકબીજા સાથે ખૂણા રચતા ખૂણા તોડતા ચપ્પટ
એકબીજાની પાસે એકમેકનાં અર્ધાંગને ચૂસતા.
યુગ્મો
ઊંધાતકુવરના મૂળને ટેટા બાઝયા. બાઝયા ને ફૂટયા.
ફૂટતાં જ સભાખંડ કે મંદિરનાં દ્વાર પાસે ખૂણા રચતા
તોડતા ચૂસતા અર્ધાંગને આજે
ગુજરાતીમાં હું દ્વિવચન, નહીં યુગ્મવચન શોધું છું.
ચર્માલયમાંથી તે બહાર પડી ચૂક્યો છે.
જે મુનિઓમાં વ્યાસ, કવિઓમાં ઉશનસ્, નરોમાં નરાધિ છે,
તે—મને શોધે છે.
અનેક રસ્તાઓ ભમે છે. અનુભવી એસ. ટી.
કંડેકટરની ત્વરાથી એક પછી એક
પગ બદલતો પગ પછી પગને જળોની જેમ ચોંટતો તરછોડતો
લબરમૂછિયો
પોતાની સાથવાળા મૂછિયાને ઘસડતો સંભોગતો સંભોગતો ઘસડતો
નપુંસકતાની ચરમ ટોચ બનીને મારી પરમખીણને શોધે છે.
મારા પગની રેખાઓ પર / આજુબાજુ ચરણામૃત બનવાની
પિપાસાથી

ફીણુવળતા મોંવાળી અનેક રજ ચોંટી ચૂકી છે.
પર્વતોમાં જે હિમાલય નથી. વૃક્ષોમાં નથી જે અશ્વત્થ.
નથી મારામાં જે યુગ્મ.
તે સઘળુ નથી.
તો કંદર્પની કાકી જેવી કાણી ચંપલો ચપવ દિવ્યચક્ષુનો
ડોળો બાંડો કરી
કોના વિશ્વરૂપને દર્શી રહી છે?

૧૨-૭-૬૪

વિદાય

ખૂટાળાઓનો આ દેશ — વિશ્વ!
ખૂટ, મારા પરમ પ્રિય, મારી આશાની ચરમ ટોચ.
વિદાય, વિદાય તને — અશ્રુપાત.
ખૂટાળાઓનો આ દેશ – વિશ્વ!
સૌના ખૂટમાં નિવાસ, ખૂટમાં વાસ, ખૂટમાં પ્રકાશ, ખૂટમાં શ્વાસ,
ઉછ્વાસ —...ઉછ્વાસ!
ખૂટની બોલી પર બધા આફરીન છે.
કાલી કાલીને ઘૂઘરીથી રમાડે છે.
બેબીના વાળ સજાવવા જેમ ચમકાવે છે.
'ઓ, કોનું ખૂટ છે? તમારું? સ્મોલ સ્વીટ એમ!'
— રમાડે છે, ગુદ્દગુદી કરે છે, ખંજન પડે છે
માનજો કે તમે બઢતી પર છો.
ખૂટને દીવાનખંડમાં ટાંગે છે.
શોકેસમાં ગોઠવે છે
એનું 'એકવેરિયમ' જેવુંય —
બૉસ ખુશ છે.
બધા બૉસ છે.
વિદાય, વિદાય, અતીતનાં ચુંબનોનો વરસાદ મને જંપવા દેતો નથી.

*

ખૂટ વિનાના માનવી પશુ સમાન છે
ઉઘાડપગો!
વાંઝિયામેણાં માડી દોહ્યલાં...
ઘર ત્યજી ભમું દૂર ને મારા પોતીકા પગ જો બને ખૂટ
તો દોરીની ગાંઠ છૂટતાં જ
હાડકાંની સળીની વચ્ચે લોહીમાંસના ગઠ્ઠા!
૧૨-૭-૭૪

---

* એક પંક્તિ અવાચ્ય

અન્ય મિત્રો અને બૂટ

ખાસડાં માતેલી ભેંસ જેવાં—
ચમકે ચામડી, માખી બેસે નૈ, બેસે તો નિશ્ચે થથરે ચામડી ખાસડાંની.
માખીબે'ન, ઓ માખીબે'ન, આવો. બેસો. ચા પીઓ.
ચમારિયો શીંગડે દોરડાં બાંધી ડોબું ઘસડી લાયો.
પગની પાટલીને અડસટ્ટે ચશ્મે ન્યાળી બનાવી દીધી
માતેલી ભેંસ.
ભેંસને બાંધું ખીલ્લે
હવે ધોળા ધમરક દૂધજી તમીં નેહરજો રે બ્હાર.
માખી આવી બેસે નૈ. દૂધડાજી, બ્હારો નેંહરે નૈ.
માખી ચા પીએ નૈં.
૯–૭–૭૪

જૂટ પ્રયોગશાળામાં

પ્રથમ
પોટેશિયમપરમેન્ગેનેટથી ધોઈને સ્વચ્છ કરો
ટો, મધ્ય, એડી, ઉપર, અંદર
સૂક્ષ્મદર્શક વડે એના સર્વ ભાગોનું પૃથક્ પૃથક્ નિરીક્ષણ લો
ફેરફાર તારવો
વજન કરો
નોંધો
શોષક પંપ વડે હવા શોષી લો.
ચીમળાઈને ચપ્પટ થઈ જતા સુધી શોભો.
ટો, મધ્ય, એડી, ઉપર, અંદર
સૂક્ષ્મદર્શક વડે એના સર્વ ભાગોનું પૃથક્ પૃથક્ નિરીક્ષણ લો
ફેરફાર તારવો
વજન કરો
નોંધો
જૂટના બંને વજનમાંથી એને બાદ કરો
તફાવત નોંધો – સમજો
એ જ હવા – સમજો.
જૂટને કસનળીમાં રાખો.
કસનળી સૂર્યપ્રકાશમાં.
યોગ્ય અંતરે દગકાચ.
સમય નોંધો.
પીગળતાં લાગતો સમય નોંધો

એમા ઘન હાલતમા રહેલા પૂઠાના ટુકડા તારવી લેા
એ જ અશુદ્ધિ – સમજો
ISI 'માર્કો' છે? તમારી નેાધપેાથીમા જુઓ સમજો.
બ્લેાટિંગને બેવડ ત્રેવડ કરી ગરણીમા મૂકેા.
દ્રાવણની ગાળણક્રિયા આદરેા.
એ જ શુદ્ધિ સમજો
દ્રાવણમા લાલ, ભૂરા, લીના, પીળા, લિટમસ નાખેા
નિરીક્ષણ નેાધેા
દ્રાવણને સ્પિરિટ લમ્પ પર તપાસેા
—ના રાસાયણિક વિભાજન બે ત્રણ ચાર કસનળીમા તારવેા
એનેા રગ, સઘનતા, ગધ, વરાળનેા રગ તારવેા
ઉત્કલનાક નેાધેા
આખેાના ચશ્મા ઉપર વિશ્વાસ રાખેા નેાધેા
ગુણધર્મ
૧ અર્ધસળગેલી સિગારેટના
લાલ ઝગારતા ઠૂઠાને
એક્કી ઘસારે કચડી નાખવાનેા

૨૨ ૧૨–૭૪

સાંજ પડે

સાંજ પડે
સૌ ઘરે પાછા ફરે
બહાર જાટેના બૂટ સેન્ડલ નીકળે, ઘરના સૌને પગે ચડે.
સાદા બદલાય, સ્પૉર્ટ શૂઝ પહેરાય, ખેલાડીઓ કોર્ટ પ્રતિ જાય.
કોઈને ખાંસી-શરદી, કોઈને પોલિયો, ઇંગ્લન્ડ રહ્યાની ટેવ કોઈને
બૂટ નીકળે ને નીકળે ને ફરી ચડે.
દેવસેવાની ઓરડીમાંથી આંધળા બાપુજીની બૂમ પડે. બૂટ છૂટે.
ધરતીથી એક વેંત જાણે ઊંચે – બધું અડવું અડવું અડે.
બહાર – ને ફરી ચડે.
ડાઇનિંગ ટેબલ હેઠે પગ હાલ્યા કરે.
મોં ધોતી વખતે ખ્યાલ રાખો પાણી ન ઢળે. પૉલિશ, લેધર ન બગડે
બ્રશ ઝાલી નોકરો બૂટ હાથ પર ધરે
ધૂળ ખરે, પૉલિશ ચડે. ચકચકે. હારબંધ ગોઠવી સૌ ઘર ભણી વળે
માળી માટીવાળા પગ ધુએ
આયના પગ બાગથી પાછું ફરે
ઠેક ધુણાવી પગને ઓશીકે આંખ મીંચે.
જાગતા ઝોકતા ખડા રહે રબરના બૂટ પલંગ તળે
ભારે પોપચે સેફ્ટી ટેન્ક ખાલી કરે. ઊઠે.
પપીની ઘ્રાણને સ્વપ્ન સ્ફુરે.

બૂટ ગુમ!

ગુમ, બજારમાંથી બૂટ ગુમ.
આની કોને ખબર?
ફેરિયાઓ મોટે ઉપાડે મોંમાગ્યા દામે કોથળા ભરી ઉસેટી ગયા.
આજે છાપું ચીખે છે બજારમાંથી બૂટ અદશ્ય
રાતોરાત અદશ્ય.
ડામરના રેલાની પીગળતી સડક પર હરિજન બાળ
ચિત્કાર કરતો દોડી રહ્યો છે એને ઊંચકી લો મહારાજ!
બંધ બજાર બંધ
આજે બજાર ગુમાસ્તાધારા હેઠળ બંધ છે
જૂના રિસ્તાવાળો મોચી ચૂપ અભિનય કરે છે
હાથ બંધાયલા છે, અમારા બાપ.
જીવનના પથ પર કાયમ ફૂલ નથી હોતાં કયારેક–
ને યુનિયનવાળાનો ઘોંઘાટ મિનિસ્ટરની દિશામાં જાય છે.
ફેક્ટરીઓ નિકાસનું હૂંડિયામણ લાવે છે.
અદશ્ય બૂટ અદશ્ય
ઝંડા ફકીરની સાકી ભર બચ્ચા ઇલમ દેગા.
ચાલી જજો પછી ભભૂકતા અંગારા પરથી
બંધ બૂટ બંધ
ચારે તરફથી બંધ એક અધમણનું બૂટ મિનિસ્ટરને ભેટ.
ઝિંદાબાદ ચમાર યુનિયન ઝિંદાબાદ
માતાને શોધે છે
ડામરની ભભૂકતી સડેક પગની પાની પર ફોલ્લા પડયા છે
એને ઊંચકી લો...

૨૮-૧૨-૭૪

લક્ષ્મણરેખા

પોતાની પાદુકા રામે ભ્રાતા ભરતને દીધી.
પછી દિનાન્તે લક્ષ્મણ રામનું ચરણોદક લે ત્યારે
એમાં રક્તની આછી રાતી છાંટ ભળે
પંચવટીના હરણના સુનેરીને જોતાં
એને ખાલની ઉપાનનો વિચાર આવ્યો.
પણ સીતાની આંગળી એ પહેલાં ચીંધાઈ ચૂકી હતી.
એક રેખા ફરી વળી લક્ષ્મણની આસપાસ.

૨૮-૧૨-૭૪

ઊંકિયું

અંધારા ખૂણે પડેલા બૂટને સાવ સહજતાથી ઊંચકું છું.
બેચાર મચ્છરો બહાર ઊડી જાય છે.
ત્રાંસુ કરતાં એકાદ કાંકરો કે બોરનો ઠળિયો ખખડી ગબડી પડે છે.
એંકાર નિર્જનતા–
ભેજલ હવામાં ઠોકર સાથે મશાલ પેટાવતાં
કરોળિયાનાં જાળાં હલબલે, અથડાય, પ્રતિ અથડાય ચામાચીડિયાં
ને કોઈ શબના કહોવાટની વચ્ચે શિલ્પચિત્રોથી ભરેલી દીવાલ ઝૂમે.
બૂટનું વજન હાથ પર ને 'ઝખ' આંખ.
આંખ સાવ બીજે છેડે તાકે છે.
વચ્ચેની પૃથલતા સાંકડી થતાં થતાં થાળ લઈ ઉપર વળાંકે છે.
ખાલીખમ્મ જેલના ખાલીખમ્મ કેદી જેવી ખાલીખમ્મ જેલમાં
પુરાયલી ખુલ્લી ખાલી જેલ :
શકાય, શકાય. શકાય.
શકાય ફક્ત જોઈ
ભગાય ભગાય જોઈને ભગાય.
'ભાગ, ભાગ' કહી ભાગતા 'ભાગ'નો પ્રતિશબ્દ ઊડવાનું નામ
સરખુંય ન લે.
ભાગીને બહાર તો આવે જ કયાંથી ?
આંખ બેસવાય છે.
ચળકતું નખ દર્પણ
ને અધ અંગૂઠો અગ્રેસર બની સમસ્તને પ્રવેશાવે છે.
બધું ભરચક હાંસ બને છે
હાંસ આનંદિત છે
આનંદિત હાંસ છતાંય જેલમાં તો તેમની તેમ જ
જાણે ખુલ્લીખમ્મ જેલમાં પુરાયલો ખાલીખમ્મ કેદી

૩૦–૧૨–૭૪

દર્પણથી અકસ્માત સુધી

ઊંચા અણિયાળા પથ્થરોના ભાલા પર શબની જેમ ઊંચકાતા.
પથ્થરોની વચ્ચે ચગદાતા
પથ્થરોની ધનુષઆકારની છાતી પર ધનુષઆકારનો વળાંક લેતા
આકાર બદલી, બળવી, ટટ્ટાર કરી બદલી પોલિશમાં તરડ પાડતા
અચાનક ઝાકળભીની ભોંય પર ઝૂકયા
જ્યાં ઘાસ હજી હવે ઊગશે.
અકળ અને વકળ નામની બે મશહૂર કીડીઓએ એમની પીઠ
પરની આંખોમાં ડેરો જમાવેલો.
હજી નવોસવો,
ભયથી બિડાયેલી પાંપણ ખૂલે ત્યાં તો સપાટ ભોંયની વચ્ચે
અહા, આ શું છક્ક અહા આ શું છક્ક
એ જ પીઠ એ જ બાહુ એ જ કેડ એ જ કરોડનો એ જ વળાંક
બધેથી તાજું પથ્થરિયું લોહી નીંગળે છે. અક્કલ ઝડપાયો.
નીંગળે છે આગે કદમ છક્કઅ પીઠ ભખ્ખસ બાહુ
છક્કસ કરોડ ભખ્ખસ વળાંક છક્કસ ભખ્ખ છક્ક ભખ્ખ છક્ક
ભખ્છક ભખ્છક ભખ્છક બીડાવ ખુલો બીડા ખુલે ખુલા બીડ
ખુલા બીડ ખૂ
શેવાળ શેવાળ લપસ ચીકણો લિસોટો ખીણમાં છરરર છક્

૧૫-૧૨-૭૫

એક નવી ઓલાદ

જો બૂટ ગાય-ભેંસના આંચળમાંથી નીકળે
તો બૂટને પગ ફૂટે
પગને આગળાં, આગળાંને નખ ફૂટે. નખના પોલાણમાં સઘરનાતા
ધરતી મેલ બનીને પ્રસરે.
નખથી માણસ પર હુમલો કરે, પગથી પર્વતોના આરોહણ
ને દરિયાના અવરોહણ કરે
ધરતીથી કણસલાં પગ વતી ખળામાં અનાજ બને
પગ હોય તો અનાજ બને, પગ હોય તો કાંટો વાગે,
પગ હોય તો આંગળાં શિયાળામાં ઠૂંઠવાય ગરમ બૂટમાં પેસે
-ગરમ બૂટનાં ચામડાં કઈ ઓલાદના?

૧૫-૨-૭૫

નોંધ: આ કૃતિઓ રચાયા પછી ભૂપેશે ઘણી વખત મઠારવાનું વિચારેલું પણ મઠારી નહોતી. ત્યાર પછી ધીમે ધીમે કશું પણ રોમેન્ટિક રચવાનું છોડતો ગયો. છેલ્લાં બેએક વર્ષથી કલાપ્રવૃત્તિની સાર્થકતા વિશે ખૂબ તીવ્રપણે સાશંક હતો. રોમેન્ટિક પ્રકારની કૃતિઓ પ્રકાશનાર્થે મોકલવાનું પણ લગભગ બંધ કરેલું. એનાં શબ્દોમાં 'આ રચનાઓ કવિતા – સાહિત્યકૃતિઓ છે, એ દિશાની રચનાઓ છે; આ પળે એ દિશા સાથે મારે સબંધ નથી. કલાસર્જન કરવામાં કે એને પ્રગટ કરવામાં હું સામે ચાલીને સક્રિય થતો નથી. આ રચનાઓ 'મારી' છે એટલા પૂરતું જ કે ભૂતકાળમા ક્યારેક મેં રચેલી છે. આ રચનાઓ સાથે અહીં જોડાયેલું મારું નામ એ હકીકતના ઉલ્લેખરૂપે જ માત્ર છે. એ સિવાય એમના કવિતાસ્વરૂપ સાથે મારે આજે કોઈ સમ્બન્ધ નથી.' ભૂપેશના જીવનકાળ દરમ્યાન અપ્રકાશિત આ રચનાઓ જેવી છે તેવી જ – ક્યાંક કાગળનો છેડો ઘસાઈ જવાથી અવાચ્ય પંક્તિ કે ત્રણેક શબ્દોના છકછાકમાંથી અનુમાન સિવાય અહીં રજૂ કરી છે.

—ધીરેશ અધ્વર્યુ

વિવેચનના બે ખંડ

અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

કલાનું આગવું સત્ય

હાન્સ – ગેઑર્ગ ગાડામેર

કલામાં કશું જ્ઞાન ન જ હોય? જે સત્ય વિજ્ઞાનના સત્યથી અવશ્ય જુદું હોય, છતાં પણ (એટલું જ અવશ્ય કે) તે તેનાથી ઊતરતું ન જ હોય – એવા સત્યનો દાવો કલાના અનુભવમાં સમાઈ જતો નથી શું?

કલાનો અનુભવ જ્ઞાનનો એક અનન્ય પ્રકાર છે. જે ઐંદ્રિય જ્ઞાન વિજ્ઞાનને નિસર્ગનું જ્ઞાન સંઘટિત કરવા માટે સામગ્રી પૂરી પાડે છે, તેનાથી આ જ્ઞાન અવશ્ય જુદા પ્રકારનું છે. તે જ પ્રમાણે બધા નૈતિક બૌદ્ધિક જ્ઞાનથી, કહોને કે બધા વિભાવમૂલક જ્ઞાનથી આ જ્ઞાન અવશ્ય જુદું છે. ને તોપણ એ જ્ઞાન છે – સત્યનું અવગમન છે. આ તથ્યનો આધાર પૂરો પાડવો એ જ સૌંદર્યશાસ્ત્રનું કાર્ય નથી શું?

પણ જો કેન્ટને અનુસરીને આપણે સાચા જ્ઞાનને માત્ર વિજ્ઞાનમાન્ય જ્ઞાનના વિભાવને ત્રાજવે જ તોળીએ, અને વિજ્ઞાનમાન્ય વાસ્તવના વિભાવ વડે જ માપીએ, તો આ સ્વીકારવાનું ભાગ્યે જ બને. કલાકૃતિના અનુભવને એક અનુભવ લેખે સમજવા માટે અનુભવના ખ્યાલને કેન્ટ કરતાં વિશાળતર અર્થમાં લેવો પડશે. આ માટે આપણે હેગેલના સૌંદર્યશાસ્ત્ર પરનાં સરસ વ્યાખ્યાનોનો આશરો લઈ શકીએ.

એ વ્યાખ્યાનોમાં પ્રત્યેક કલાના અનુભવમાં જે સત્ય રહેલું છે તેનો સ્વીકાર થયો છે અને સાથોસાથ તેને ઐતિહાસિક ચેતના સાથે સંબદ્ધ કર્યું છે. આથી સૌંદર્યશાસ્ત્ર યુગદૃષ્ટિઓનો ઇતિહાસ બને છે – એટલે કે કલાના દર્પણમાં દેખાતા સત્યનો ઇતિહાસ.

* * *

આપણે કલાના અનુભવ પાસે એ કહેવરાવવા નથી માગતા કે તે પોતાના વિશે શું માને છે, પણ એ કહેવરાવવા માગીએ છીએ કે તે ખરેખર શું છે અને તેનું સત્ય શું છે – પછી ભલે તે એ ન જાણતો હોય કે ન કહી શકતો હોય. કલાના અનુભવમાં કલાકૃતિજનિત એક સાચો અનુભવ આપણને જોવા મળે છે – એવો અનુભવ, જે અનુભાવકને તેવો ને તેવો રહેવા દેતો નથી. આ રીતે જે અનુભવ થાય છે તેનું વસ્તુસ્વરૂપ કયા પ્રકારનું છે તે આપણો તપાસવિષય છે, એવી તપાસ દ્વારા આપણે આ બાબતમાં જોવા મળતું સત્ય કેવા પ્રકારનું છે તેની સમજ વધારવાની આશા રાખી શકીએ,

('ટ્રૂથ એન્ડ' મેથડ અંગ્રેજી અનુવાદ ૧૯૭૫, ૧૯૭૯ પૃ ૮૭ તથા ૮૯ ઉપરના થોડાક અંશનો અનુવાદ)

૧૬ એતદ્ જુલાઈ ૮૨

સાહિત્યવિઘાતક સાહિત્યમીમાંસા

એન. એ. સ્કૉટ

તો શું આપણે એવી સાહિત્યમીમાંસાની તરફેણમાં મત આપવા માગીએ છીએ, જે અંદરખાનેથી સાહિત્યકલાની વ્યર્થતા સ્થાપવા માગે છે?

રાસિનની કરુણાન્તિકા વિશે રોલાં બાર્થને, પ્રુસ્ત વિશે ઝેનૅતને, 'લે લ્યેઝોં ડાંઝેરૂસ' વિશે તોદોરોવને કે રેમોન્દ રુસેલ વિશે મિશેલ ફુકોલ્ઝને વાંચતાં બેશક આપણે કાંઈક અંજાઈ જઈએ છીએ, અને તેમની વાતમાં રહેલી નવનિર્માણશીલતાથી તથા બુદ્ધિચાતુર્યની તેજસ્વિતાથી આપણે સહેજ ધાક ખાઈ જઈએ છીએ, કેમ કે એટલું તો આપણે મોકળે મને સ્વીકારવું જ પડશે કે તેઓ તેમ જ તેમના વિચારપક્ષના બીજા અનેક પૂરેપૂરા સુસજ્જ પ્રયોગવીરો છે. પરંતુ 'નુવેલ ક્રિતિક' સમકાલીન દૃશ્યમાં જે ચેતનાધબક લઈ આવ્યું તેમાં જે કાંઈ વિચક્ષણતા કે ચમત્કાર પણ હોય તેનો ઘટતો સ્વીકાર કર્યા પછી, આપણે હવે પ્રશ્નને ચાતરવો નહીં જ જોઈએ કે આ વિચારસંચલન શાને માટે છે: મૂળભૂત માનવવાદી સાહસનું ઉત્થાપન કરવા માટે કે તેનું સમર્થન કરવા માટે? – એ પ્રદર્શિત કરવા માટે કે સાહિત્યકૃતિમાં એવું શું છે જે આપણાં આંસુઓને અને આશાઓને, આપણા રાગોને અને દ્વેષોને, આપણી વંચનાઓને અને આત્મવંચનાઓને, આપણી નશ્વરતાને અને શાશ્વતીની કોટકિનારને સ્પર્શવાની શક્તિને — એ સહુને અજવાળે છે અને તેમને સમજવામાં આપણને સહાયભૂત બને છે? અને જો એમ જણાતું હોય કે અમુક સાહિત્યમીમાંસા ઉપર્યુક્ત લાક્ષણિક ભેદોનો વિચારવિમર્શ કરવામાંથી છટકી જાય છે, એટલું જ નહીં, એ બધું વિવેચનાર્હ હોવાની શક્યતાને જ સ્પષ્ટપણે નકારે છે, ત્યારે લાગે છે કે એવી સાહિત્યમીમાંસાને, તે ગમે તેટલી દક્ષતાથી સમર્થિત થતી હોય તોપણ, સીધેસીધો પ્રબળ નકારો જ દેવો ઘટે.

સમકાલીન વિવેચન કટોકટીમાં સપડાયું હોવાની ગભરાટભરી ઘોષણાઓ આજના સમયમાં અવારનવાર સંભળાયા કરે છે અને એમાં તથ્ય પણ છે જ, પરંતુ એ પણ યાદ રાખવું જોઈએ કે કટોકટીનો અર્થ માત્ર એટલો જ નથી કે એક ચિંતાજનક કઠિન પરિસ્થિતિ ઉપસ્થિત થઈ છે; એનો અર્થ એ પણ છે કે એવી પરિસ્થિતિને ચાલુ પ્રવર્તવા દેવી, બદલવી કે તેનો અંત આણવો એ અંગે નિર્ણય લેવાનો પ્રસંગ પણ આવી લાગ્યો છે...પોતાની તરફ આપણી આસ્થા વાળવા મથતા, સાહસોદ્યત પ્રતિ-માનવવાદના પક્ષમાં મતદાન કરવું છે કે તેની વિરુદ્ધમાં – એ બાબત આપણે નિર્ણય લેવાનો છે.

['બાઉન્ડરી' – અંક-૭, અંક ૩, ૧૯૭૯. એમાં પ્રકાશિત. એસ. એ. સ્ટોક (જુનિ)ના 'સાન્તાયનાઝ પોએટિક્સ ઑવ બિલીફ' એ લેખના પૃ. ૨૨૦–૨૨૧ પરના કેટલા અંશોનો અનુવાદ]

અત્રતત્ર

સુરેશ જોષી

સાહિત્યિક વિવેચનને નામે થતી સર્વ પ્રવૃત્તિમાં થોડેઘણે અંશે તારવણી અને પસંદગીની પ્રક્રિયા તો ચાલતી જ હોય છે, પછી એ પ્રવૃત્તિ અર્થઘટનની હોય કે મૂલ્યાંકનની હોય. આપણે એક કાવ્યનું વિવેચન કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે કાવ્યમાંની અમુક વિગતોને આલોચના માટે જુદી તારવીએ છીએ અને એ સિવાયની બીજી વિગતો પર ઝાઝું ધ્યાન આપતા નથી. વળી વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં ભાષાન્તરનું તત્ત્વ પણ રહેવાનું જ; કવિના શબ્દોને વિવેચક પોતાના શબ્દોમાં મૂકીને વાત કરવાનો. આ વિધાનોનો સૂચિતાર્થ શો છે તે વિશે હવે વિગતે વિચારીએ: આ વિધાનોને સ્વીકારીએ તો એની અનિવાર્ય ઉપપત્તિ શી હોઈ શકે? આ વિધાનો પરત્વે ઝાઝો મતભેદ ન હોય, પણ એનાં જે સ્વાભાવિક પરિણામો આવે તે એટલાં સહેલાઈથી, કશા મતભેદ વિના, સ્વીકાર્ય ન બને.

કાવ્ય એ અત્યન્ત સંકુલ એવી શાબ્દિક રચના છે એ સ્વીકારીએ તો એમાં રહેલા ઘટકો, એમની વચ્ચેના સમ્ભવિત અનેકવિધ સમ્બન્ધો – આ સ્વીકારવાનું રહે. કાવ્યમાં રહેલો વિચાર (felt thought), કલ્પનો, લય, શબ્દાલંકાર તથા અર્થાલંકાર, એમાં રહેલું કથનતત્ત્વ અને એમાંથી ઊપસી આવતી અનેક તાર્કિક ભાત – આ બધું એકીસાથે લક્ષમાં લેવાનું અશક્ય થઈ પડે. આમ છતાં આપણે તો કહેતા હોઈએ છીએ કે કાવ્ય તો એક અખણ્ડ પુદ્‌ગલ છે, એનો અંશોમાં વિચાર ન થઈ શકે. પણ વાસ્તવમાં ખરેખર શું શક્ય હોય છે? આ બધા ઘટકો વચ્ચેના સમ્બન્ધોની અનેકવિધ શક્યતાને આપણે પૂરેપૂરી આપણી આલોચનામાં આવરી લઈ શકીએ નહિ તે દેખીતું છે. એક નાના નિબન્ધમાં કોઈ આ બધા ઘટકોનો સમગ્રતયા વિચાર કરીને એ વિશે આલોચનાત્મક દૃષ્ટિએ કશું કહી શકે

એ સૈદ્ધાન્તિક રીતે જોતા પણ સમ્ભવિત લાગતુ નથી. એક પછી એક ઘટકોને ગણાવતા જઈએ એ દરમ્યાન જ ધીમે ધીમે આપણે કાવ્યના અખણ્ડ પુદ્ગલના ખ્યાલથી દૂર ને દૂર જતા જઈએ. વળી કાવ્ય પરત્વે આપણે એટલા તો જુદા જુદા વલણો અને વિભિન્ન રસો દાખવતા હોઈએ છીએ કે ઘડીક સતોષકારક અને સુનિશ્ચિત લાગતુ વિવેચન બીજા વાચને આપણને અધૂરુ લાગવા માડે. કશીક પણ સકુલ સમૃદ્ધિવાળી કોઈ કૃતિને આપણે વાચતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે દરેક વાચને કશુક નવીન પામતા હોઈએ એવો આપણને અનુભવ થાય છે. કાવ્ય પરત્વે અત્યન્ત સવેદનપટુ નહિ હોય એના વાચકો પણ એટલુ તો જાણતા હોય છે કે જુદો જુદો અભિગમ ધરાવનારી વિવેચનાઓ, એ પરત્વેના નવીનતમ વલણો, કૃતિ વિશેના આપણા ખ્યાલને બદલી નાખે છે. એ ઉપરાત રાજકારણમા થતા પરિવર્તનો, સામાજિક મૂલ્યોમા થતા પરિવર્તનો અને ખીલતી આવતી મનોવૈજ્ઞાનિક સૂઝને કારણે પણ કૃતિ વિશેના ખ્યાલો બદલાતા રહે છે. વળી વિવેચનમા અનિવાર્ય થઈ પડતા કવિના શબ્દોના ભાષાન્તરને ટાળવુ હોય તો કૃતિમાથી સીધા અવતરણો જ ઉતારવાના રહે એ પણ કાવ્યના સમગ્ર અર્થથી વિચ્છિન્ન હોવાને કારણે કૃતિની સમગ્રતાને એક અશ દ્વારા જ રજૂ કરવાનો ઊણો પ્રયત્ન કરીને અટકી જાય એમ બને

આમ વૈવિધ્યપૂર્ણ સમૃદ્ધિવાળી સકુલ કાવ્યરચના જોડે વિવેચકને કામ પાડવાનુ હોય છે એમાથી એ એકાદ ભાત સ્પષ્ટ ઊપસી આવતી જુએ તો તે જ કાવ્યનો સમગ્ર મર્મ છે એવુ કહી દઈ શકાય નહિ એટલા માત્રથી કાવ્ય વિશે એ જે નિર્ણય પર આવે તેને સમગ્ર કાવ્ય પરત્વેનો નિર્ણય ન કહી શકાય આથી એ જે કહે તે તત્પૂરતુ જ સાચુ હોય છે, એ સર્વથા સ્વીકાર્ય જ બને એમ કહી શકાય નહિ. આટલુ સ્વીકારીએ તો આપણે જુદી જુદી દિશામા આગળ વધી શકીએ કયા તો આપણે કયારેય કાવ્ય વિશે કશુ પૂરુ સન્તોષકારક કહી શકીએ એ વિશે પૂરા સશયવાદી બની જઈએ અથવા તો વિવેચનાત્મક અર્થઘટન સ્વભાવે કરીને જ અશ્રદ્ધેય હોય છે એવુ સ્વીકારીને એને માત્ર વ્યક્તિગત રુચિના નિદર્શન રૂપ લેખીએ પણ આ અનેક કારણે સ્વીકાર્ય ન બની શકે માનવમન શુ કળામા કે શુ જીવનમા વ્યવસ્થા સ્થાપવા ઇચ્છતુ હોય છે, જીવનના અરાજકતા ભર્યા સમૃદ્ધ અનુભવસચયમા વ્યવસ્થા ઉપજાવી આપે એવી કલાકાર પાસે એ અપેક્ષા રાખે છે આથી આપણને મૂઝવી નાખનારી કલાકૃતિની

વૈવિધ્યમય સંમૃદ્ધિમાં પણ વ્યવસ્થા સ્થાપી આપવાનું એ વિવેચકને કહે તે સ્વાભાવિક છે. આ બધાં વચ્ચે સંગતિ સ્થાપી આપવાની કોઈ ભૂમિકા એની પાસે હોવી જોઈએ એવી અપેક્ષા આપણે રાખતા હોઈએ છીએ. કોઈ કૃતિની વિવેચના કશાક સંઘટનસૂત્રને આધારે ટકી રહે એવી બની છે કે કેમ તે આપણે જરૂર તપાસીએ. મૂળ કૃતિની સરખામણીમાં એ ચઢિયાતી છે કે ઊણી તે આપણી ચિન્તાનો વિષય નથી હોતો. બહુ તો આપણે કૃતિની આલોચનાને સાપેક્ષ દૃષ્ટિએ જોઈએ. એમાં મૂળ કૃતિ અને એના વિવેચનમાં અમુક પ્રકારનું સાદૃશ્ય અપેક્ષિત હોય છે. આ સમ્બન્ધમાં આપણી કવિતા વિશેની કોઠાસૂઝ શો ભાગ ભજવે છે તે પણ તપાસવું જોઈએ.

એક કાવ્ય જો આટલું સંકુલ હોય, એથી આટલા બધા પ્રશ્નો ઊભા થતા હોય, અને એ કારણે એવું નિશ્ચિત એવું એક અર્થઘટન કે મૂલ્યાંકન કરી શકાતું ન હોય તો આપણા હાથમાંથી સરી જતા એ છટકિયાળ તત્ત્વને નોખું પાડીને (જે તત્ત્વ બધાં જ કાવ્યોમાં હોવાનું) એથી જે લાભ આપણને થતો હોય તે જતો ન કરવો પડે અને જે છટકિયાળ તત્ત્વને કારણે એ બીજાં કાવ્યોની અપેક્ષાએ વધુ કે ઓછું મૂલ્યવાન લાગે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી કરવાનું ઝાઝું શક્ય બનતું નથી. એમ તો જીવન પણ કેટલી બધી અનિશ્ચિતતાઓથી ભરેલું છે! પીળો રંગ કોને કહેવાય તેની વૈજ્ઞાનિક પરિભાષામાં ઓળખ આપી શકાય, પણ 'પીળો' શબ્દ વાપરનાર બધાંના મનમાં એનો જે જુદો જુદો સંકેત હશે તેનો એ વ્યાખ્યામાં સમાવેશ થઈ શકે નહિ. વિજ્ઞાન અમુક શબ્દને વાપરવાની રૂઢિનો નિર્ણય પણ કરી આપી શકે નહિ; એ પ્રકાશનાં કિરણોની ચોકસાઈભરી વ્યાખ્યા કદાચ આપી છૂટે, પણ પ્રકાશનાં અમુક કિરણને આ કે તે નામે ઓળખવું તે યોગ્ય છે કે કેમ તે વિશે એ કશું કહી નહિ શકે. આમ છતાં એક ભાષા બોલનારા ભાષકો આ બધું સમજી લેતા હોય છે; એમના ભાષા-વ્યવહારમાં અર્થની ગૂંચ, સાધારણ રીતે, ઊભી થતી નથી. પીળો રંગ ક્યાં પૂરો થાય છે ને નારંગી રંગ ક્યાંથી શરૂ થાય છે એ વિશે સંદિગ્ધતા સંભવી શકે. આમ આવી સંદિગ્ધતા ભાષાના બંધારણમાં જ રહી હોય, રંગની રચનામાં જ હોય તો વ્યવહારમાં એથી ચોકસાઈ પરત્વે ઝાઝી મુશ્કેલી ઊભી થતી નથી. સાહિત્યના અધ્યાપકો શબ્દોની અમુક પ્રકારની સંરચનાને કાવ્ય કહેવાને સંમત થતા હોય અને એવી સંરચનાનું અમુક મૂલ્ય કે અમુક અર્થ હોય એ પરત્વે એમની વચ્ચે સામાન્ય પ્રકારની સંમતિ

હોય તો ભલે એની ચોક્કસ વ્યાખ્યા આપી નહિ શકાતી હોય, પણ એનો બોધ તો થતો જ હોય છે એમ માનવું રહ્યું. એના અનુવાદમાં પણ નિશ્ચિતતાનો દાવો ભલે નહિ કરી શકાય, તોપણ અમુક માત્રામાં એ મૂળના સત્યને આંબી શકે છે એવું કહી શકાય. વળી સાહિત્યના અધ્યાપકો અમુક કાવ્યોને લિરિક કહેવામાં અને અમુક કાવ્યોને કરુણાન્તિકા કહેવામાં સંમત થતા હોય તો એ પ્રકારના વર્ગીકરણથી અર્થ સરે છે એમ સ્વીકારવું રહ્યું.

આ પરિસ્થિતિને વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજવાનો, સાદૃશ્યોની મદદથી, પ્રયત્ન કરીએ. સારું કહી શકાય એવા વિવેચનને આપણે નકશા જોડે સરખાવી શકીએ. એ મૂળ કાવ્યના મહત્ત્વનાં લક્ષણોને ચીંધી બતાવી શકે, ઓળખાવી શકે અને એ રીતે આપણે માટે માર્ગદર્શક બની શકે. નકશામાં જુદાં જુદા માપ હોય છે, આ કે તે વસ્તુ પર ઓછોવત્તો ભાર મૂકવામાં આવ્યો હોય છે. એ ભૂસ્તરની વિવિધતા બતાવે, રાજકીય દૃષ્ટિએ પડતા ભાગો બતાવે કે વસતિની ઘનતા બતાવે. પણ જો આ બધું એ એકીસાથે કરવા જાય, બહુ નાના કે બહુ મોટા વિસ્તારોમાં કરવા જાય તો બધું કંઈક ગૂંચવાડાભર્યું બની જાય. વિવેચનનું પણ એવું જ છે. નકશામાં વળાંકને પણ સપાટ જ બતાવવામાં આવે છે; વિવેચનમાં પણ આવાં કેટલાંક ગૃહીતો છે. પણ આથી 'વિવેચનમાં તો આ બધું ચલાવી જ લેવાનું હોય' એવી સ્વીકૃતિથી આવતા ખોટા આશાવાદને ઝાઝો પોષવા જેવો નથી. વિવેચનમાં માત્ર કથાવસ્તુનો સાર જ નહિ આપવામાં આવ્યો હોય કે વિચારોનો સંક્ષેપ જ માત્ર આપવામાં આવ્યો નહિ હોય અને બીજું ઘણું-બધું તાક્યું હોય તો એ પ્રમાણ જાળવી શકે નહિ કે એને ગાણિતિક ચોકસાઈની કસોટી પર ચઢાવી શકાય નહિ. નકશાએ શું રજૂ કરવું તે વિશે ઝાઝી સંમતિ છે, પણ વિવેચને શેની ચર્ચા કરવી એ વિશે એવી સંમતિ દેખાશે નહિ. બીજી સરખામણી આપણે તારાઓમાં જે આકાર કલ્પીએ છીએ તેની સાથે કરી શકાય. આપણે મઘાનું દાતરડું, હરણ, વ્યાધ વગેરે આકારોથી તારાઓના અમુક જૂથને ઓળખાવતા હોઈએ છીએ. અહીં પણ આપણે અમુક તારાને અમુક બીજા તારા સાથે સાંકળવાની જે પસંદગી કરીએ છીએ તે યદૃચ્છામૂલક જ હોય છે; એના પર જે પરિચિત આકારનું આરોપણ કરીએ છીએ તેને વિશે પણ એવું જ કહેવાનું રહે. આ ગ્રહનક્ષત્રો આકાશમા જે રીતે ખરેખર સંબંધમાં છે તે સાથે એને કશી લેવાદેવા નથી. અમુક દૃષ્ટિકોણથી જોતાં જે આકાર

ઉપસાવી આપતો સમ્બન્ધ દેખાય છે તેવી જ આપણે વાત કરતા હોઈએ છીએ. આથી 'આને મધાનું દાતરડું જ શા માટે કહેવાય?' કે 'આને વ્યાધ કેમ કહેવો?' એવી ચર્ચાનો ઝાઝો અર્થ રહેતો નથી. મોટા ભાગનું વિવેચન આ તારાના 'આકાર જોવાના પ્રકારનું' હોય છે. પણ વિવેચકને આપણે, સહજસ્ફુરણાથી, જે સામગ્રી આમ તો અસંબદ્ધ નથી તેમાં સમ્બન્ધ સ્થાપતો જોઈ શકીએ છીએ. આ સંબંધ સ્થાપવા પાછળનો સિદ્ધાન્ત ચોક્કસ પરિભાષામાં કદાચ વર્ણવી નહિ શકાય. જો કોઈ વિવેચકને નર્યો ખોટો પુરવાર કરી શકાતો હોય તો તે વિવેચક તરીકે નહિ, પણ અભ્યાસી તરીકે. એણે કવિની 'ભાષા'ના અમુક પાસાને સમજવામાં એ નિષ્ફળ ગયો હોય એમ બને. એ અર્થઘટનના અને મૂલ્યાંકનના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશે પછી આવાં હકીકત પર આધાર રાખતાં ધોરણો ભાગ્યે જ લાગુ પાડી શકાય.

'૨૩ એતદ્ જુલાઈ ૯૨

વિવેચનની દશા અને દિશા

સુમન શાહ

આમ કહીને, સરવાળે તો હું આપણી વિવેચનવિષયક કટોકટીને વર્ણવવા માગું છું.

યુરપ અને અમેરિકામાં સાહિત્યના અધ્યાપનનો લગભગ સરખે-સરખો અને માતબર અનુભવ ધરાવતા પ્રો. પોલ દ મૅને, ત્રયા દાયકાના પ્રારમ્ભથી જ, કૉન્ટિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમને 'ક્રાઇસિસ'ની પરિભાષામાં વર્ણવવાની જાણે કે શુભ શરૂઆત કરી આપેલી. આજ દિન લગી વિચારકો, જુદા જુદા મુખ્ય મુદ્દાઓમાં, સાહિત્ય-વિવેચનની સત્તાને ચર્ચી રહ્યા છે અને જાતભાતની વૈચારિકતાઓ વચ્ચે એના કાયાકલ્પનો સંભવ સ્પષ્ટ થતો આવ્યો છે, એટલે કે, વિવેચનવિષયક કટોકટી એના વિકાસનું પરિબળ બની ચૂકી છે. આપણી, શૂન્યાવકાશનો અનુભવ કરાવતી, કટોકટી અને આ, વિચારસભરતાનો અનુભવ કરાવતી કટોકટી વચ્ચે આભ-જમીન-નો તફાવત છે એ યાદ રહેવું ઘટે છે.

'નવ્ય વિવેચન'ના પતન પછી, હકીકતમાં તો, 'નવ્ય વિવેચને' જ પ્રતિષ્ઠિત કરેલી કેટલીક પાયાની બાબતોનો પુનર્વિચાર કરવાની સાહિત્ય-વિવેચનને ફરજ પડી: કૃતિ અને તેનું વિશ્વ સ્વાયત્ત છે; કોઈ પણ સંજોગોમાં તે બહિર્નિર્દેશક નથી, બલકે સ્વનિર્દેશક છે; વસ્તુ નહિ પણ કૃતિમાં તેનું રૂપ જ જે કંઈ છે તે છે, વિવેચનાએ રૂપનિર્મિતિની પરિ-શોધ પ્રધાનપણે આદરવી જોઈએ, અથવા એની માત્ર એવી પરિશોધમાં જ વિવેચનાની પર્યાપ્તતા છે; કર્તાનો હેતુ અને કૃતિનું અર્થઘટન એ બે, વિવેચનાના પુરાણા જમાનાથી પુષ્ટ થતા રહેલા અંતરાયો છે અને તેનો નિકાલ થવો ઘટે છે; વક્રતા, સંકુલતા અને સંદિગ્ધતા કૃતિની સમૃદ્ધિ છે, અથવા આસ્વાદનાં કારણ છે; કલાકૃતિ સંદિગ્ધ પદાર્થ હોઈને તેનું

વિશ્લેષણ કરવા જતાં ઘણું બધું ગુમાવવાનું થાય છે; કૃતિ એક આગવી ભાષા છે, ને વિવેચનાએ એના આગવાપણાને જ હમેશાં ધ્યાનમાં લેવાનું છે – સાહિત્યભાષાનું વ્યાવર્તક સ્વરૂપ ઓળખી બતાવવાનું છે; વગેરે વગેરે એકથી વધુ બાબતોનો પુનર્વિચાર એવાં તો અવનવાં સામર્થ્યો વડે થતો રહ્યો કે વિવેચન-વિચાર પોતે જ એક જાતની કટોકટીની અવસ્થામાં આવી પડ્યો. એટલે કે, પોતાના મૂળ હેતુનું ચિન્તન કરવાની હદે, આ પુનર્વિચારની આબોહવામાં, વિવેચના આત્મ-પરીક્ષણમાં પરોવાઈ હોય એવું લાગવા માંડ્યું. છતાં, પોલ દ મૅન એમ પૂછે છે કે ખરેખર એમ બન્યું છે ખરું ? એમની દષ્ટિએ, આવા વેધક પ્રશ્નનો ઉદય હંમેશા થવો ઘટે છે. ત્યારે, સમજુ અને અણસમજુ બંને વર્ગના વિચારકોને, અલબત્ત, જુદાં જુદાં કારણોસર, સાહિત્યવિવેચનની અશક્યતા અને અનાવશ્યકતા, પણ પ્રતીત થવા માંડેલી. ઘણાઓને થયું હતું કે સાહિત્યવિવેચનની કશી જરૂર નથી રહી હવે. પરંતુ આ પુનર્વિચારમાં વિવેચનાની આવશ્યકતાનો પણ પર્યાપ્ત વિચાર થયો જ હતો. જોકે, દ મૅન તો અહીં પણ એમ જ પૂછે છે કે પોતાની કશી આવશ્યકતા છે કે કેમ એવી આત્મપૃચ્છા વિવેચના કરે છે ખરી ? હકીકત તો એવી છે કે આવાં આવાં આત્મપરીક્ષણો અને આવી આવી આત્મ-પૃચ્છાઓ વડે વિવેચનની પોતાની એક નૂતન વ્યાખ્યા બંધાતી આવે છે, એનું, એક બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિ લેખે, નૂતન ફિલસૂફી અને નૂતન પરિભાષામાં પુનર્ગઠન થતું આવે છે. જોકે આ બધું દલીલોથી પુરવાર કરી શકાતું નથી, છતાં વિવેચનની દિશાનું ચિંતન કરનારને માટે આવા પુનર્ગઠનની કેટલીક વિગતો માર્ગદર્શક નીવડે એ પૂરું શક્ય છે. પોલ દ મૅન તો, પોતાની આગવી ભૂમિકા પરથી, તમામ સાચાં વિવેચનોને કટોકટીની રીત-ભાતે જ આવિષ્કૃત થતાં કહે છે. કદાચ આ લખનારની શ્રદ્ધા અને એ શ્રદ્ધાનું નિરીક્ષણપરીક્ષણ, એવાં જ, છતાં આપણી પોતાની કહી શકાય તેવી, રીતો-ભાતોમાં આપણને અવશ્ય લઈ જશે.

જોકે, પોલ દ મૅન, અજાણતાં જ અને પરોક્ષપણે, વિવેચનના વિવેચનની એટલે કે મેટાક્રિટીસિઝમની સિફારસ કરી ગયા છે. ૧૯૭૮માં ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલાએ, ઉમદા પરિસંવાદો માટે ખ્યાતનામ એવી પોતાની સંસ્થામાં, ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિવેચન જેવા વિષયને કેન્દ્રમાં રાખીને એક પરિસંવાદનું આયોજન કર્યું હતું. ત્યારે મેં, મેટાક્રિટીસિઝમ વિશે બોલતાં, સુરેશ જોષીને ગુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યના પહેલા મેટાક્રિટીક કહીને ઓળખાવ્યા હતા અને એવી આશા વ્યક્ત કરેલી કે એમની એવી

વિવેચનાની આપણે ત્યાં આવનારાં વરસોમાં પરમ્પરા સરજાશે. જોકે, આપણે જોઈ રહ્યા છીએ તેમ એવું કશું તરતમાં થવાનાં કોઈ ચિહ્નો ઉપયોગિતાવાદીઓએ રહેવા દીધાં નથી. ત્યારે સુરેશભાઈએ મુખ્યત્વે દ મૅનને અને તેમના પ્રથમ વિવેચનગ્રન્થ 'બ્લાઇન્ડનેસ ઍન્ડ ઇન્સાઇટ'ને કેન્દ્રમાં રાખીને એક અદ્ભુત વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું. એ એમણે લખી પ્રકાશિત કર્યું કે કેમ તેની મેં તપાસ નથી કરી, છતાં દ મૅને વર્ણવેલા કેટલાક વિવેચનવિષયક અંધાપાઓની તેમ જ સૂઝસમજોની વાત હું મારી રીતે અહીં એક વૈચારિક ભૂમિકા તરીકે રજૂ કરીશ અને ઉક્ત પુનર્વિચારને અનુષંગે જન્મી આવતા વિવેચનાના પુનર્ગઠનના કેટલાક આવશ્યક સંકેતો પણ આપીશ. મેટાક્રિટીસિઝમ તત્ત્વતઃ, અને વ્યવહારુ ભૂમિકાએ પણ, 'ફિલૉસૉફી ઑવ ક્રિટીસિઝમ' છે. તાત્ત્વિક ભૂમિકાનું અહીં એક ગંભીર અન્વેષણ રચાઈ આવે છે, જે આવનારી વિવેચન-પ્રવૃત્તિને માટેની નોંધપાત્ર દાર્શનિક પીઠિકા બની રહે છે પૂર્વગ્રહદૂષિત વાંધાવચકા કે સુધારાવધારાના નિર્દેશોનાં સામાન્ય અવલોકનોને 'વિવેચનનું વિવેચન' નામ આપી દીધાથી મેટાક્રિટીસીઝમ થતું નથી. પરન્તુ પ્રૉ. દ મૅન સમકાલીન વિવેચનામાં જે મોટું પરિવર્તન જુએ છે તે તો છે તત્ત્વજ્ઞાનની આખી આધારશિલા ખસી ગયાનું. એનું સ્થાન જે રીતે — હોંસાતોંસીપૂર્વક — સમાજવિજ્ઞાનોએ લીધું તેનો તેમને અફસોસ છે અને એવા નૂતન અંધાપાઓનું તેમણે ઊંડી તાત્ત્વિક ચર્ચા વડે એક તરફથી નિરસન કર્યું છે, તો બીજી તરફથી, તેમાથી જન્મતી ઉપકારક કટોકટીનું વર્ણન કર્યું છે. એમના ગ્રન્થના નવેનવ લેખો સાધારણપણે સાહિત્ય-ભાષા અને તેની કેટલીક સાંકેતિકતાઓને કેન્દ્રમાં રાખી વિસ્તરેલા છે, છતાં દરેકનું બ્લાઇન્ડનેસ અને ઇન્સાઇટ, તેમ જ ક્રાઇસિસ અંગે એક આગવું મહત્ત્વ છે.

'નવ્ય'વિવેચન'ના પુનર્વિચારના ગાળામાં, વિવેચનાની શ્રદ્ધા, લેવી સ્ટ્રૌસના નૃવંશવિજ્ઞાનથી પ્રેરિત અને ભાષાવિજ્ઞાન – સંકેતવિજ્ઞાન જેવી વૈજ્ઞાનિકતાઓનો પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ ઉપયોગ કરનારી સંરચનાવાદી વિચારધારાને વિશે જન્મી, અને દૃઢ થઈ. ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદ 'નવ્ય વિવેચન' પછીનું કૉન્ટિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમના ઇતિહાસનું એક અનિવાર્ય પ્રકરણ છે એમ પ્રતીત થયા વિના રહેતું નથી. નૃવંશવિજ્ઞાન અને સૉસ્યૂરોત્તર ભાષાવિજ્ઞાનીય વિકાસોને આધારે સંરચનાવાદીઓએ મુખ્યત્વે, સંકેત અને સંકેતિત વચ્ચેની 'ડિસ્કીપન્સી' ભાષા માત્રમાં છે એમ કહીને સાહિત્ય-ભાષાના વૈશિષ્ટ્યને પડકાર્યું; અને તેથી, છેવટે, તેમણે એના સર્જકના વિશિષ્ટ અને વિલક્ષણ

ગૌરવ સામે જ નહિ, પણ તેના હોવાપણા વિશે પણ પ્રશ્નાર્થ રચી આપ્યો. આત્મલક્ષિતા અને વસ્તુલક્ષિતાના ધ્રુવોનું આ કારણે નિરસન થઈ ગયું, આંતર્વૈયક્તિકતા અને આંતર્કૃતિના નવા વિચારો ઉપકારક પુરવાર થયા. 'નવ્ય વિવેચન'ના બંધિયારપણાનો અહીં એ રીતે નાશ થયો હતો; કૃતિની, સંસ્કૃતિ અને સભ્યતાની અન્ય સંરચનાઓ સુધી, અને સાથે, વાત કરવાનું શક્ય બન્યું હતું. ડિમિસ્ટીફિકેશનનું આ નવ્ય પરિમાણ પુનર્વિચારના ગાળાની એક કીમતી ફલશ્રુતિ છે એમ પ્રતીત થયું. યાકોબ્સવ, રોલાં બાર્થ, રોજર ફાઉલર, જોનાથન કલર, તોદોરોવ, જુલિયા ક્રિસ્તેવા, દેરિદા, એ. જે. ગ્રેઈમાસ, મિશેલ ફ્યુકો વગેરે વગેરે નામોને અહીં આ ફલશ્રુતિના જનકો તરીકે એકસાથે મૂકી શકાય. જોકે, આ સંરચનાવાદની આનુષંગિક વિવેચનપ્રવૃત્તિ તે 'ડિકન્સ્ટ્રકટર્સ'ની પ્રવૃત્તિ છે, એના પ્રમુખ સૂત્રધાર દેરિદા છે. યાકોબ્સન-વ્યાખ્યાયિત 'ડિકમ્પોઝિન્શન'નો એ છેડો છે. એટલું જ નહિ, જ્યોફ્રે હાર્ટમેન ને હિલિસ મિલર જેવા ચૈતન્યવાદીઓ, 'ઇન્ટ્રીન્સિક' વિવેચનાના હિમાયતીઓ, જેમાં પ્રો. પોલ દ મેનને પણ ઉમેરી શકાય, દેરિદાની આ 'ડિકન્સ્ટ્રક્ટિવ વિવેચનાથી ખૂબ આકર્ષાયા છે તેમાં સાહિત્યવિચારની વર્તુળાકારે થતી રહેતી ચમત્કૃતિનો અનુભવ છે, કલા-વિચારની છટકિયાળ સંકુલતાનો જુદુંઈ અનુભવ છે, એમ પણ કહી શકાય.

એતદ્ – ૪૯માં સુરેશ જોષી 'અત્રતત્ર' લેખમાળામાં પોતાના એક લેખનું સમાપન કરતાં હાર્ટમેન, મિલર અને દ મેનના અર્પણને 'અનુ-અર્વાચીન વિવેચનાના ક્ષેત્રમાં' તે 'ફલપ્રદ નીવડશે એવી આશા બંધાય છે' કહીને પરોક્ષપણે પુરસ્કારે છે. એમના આ પુરસ્કારને ચૈતન્યવાદીઓના અબુધ ગુજરાતી ચાહકો વળગી પડે, અને 'રે લોલ'ની શૈલીમાં રટવા લાગે, કે નવમા દાયકાના વિવેચનમાં ચૈતન્યવાદી અભિગમ એરણ પર હશે, તો તેને આપણા સંદર્ભમાં સ્વાભાવિકતા જ ગણવી પડશે. પરન્તુ, અહીં, જિરાલ્ડ ગ્રાફે પોતાનાં બે પુસ્તકો વડે સમકાલીન વિવેચકોમાંના અનેકને 'પુરાણા' 'નવ્ય વિવેચકો' કહી પડકાર્યા છે અને તાજેતરમાં એક જાતની ચકચાર જગવી છે તે ધ્યાનાર્હ બનવું ઘટે. ગ્રાફે આ બધા 'ડિકન્સ્ટ્રક્ટિવ' બેન્ગાર્ડઝને 'સોફિસ્ટીકેટેડ સ્કેપ્ટિસિઝમ'નો ભોગ બનેલા લેખ્યા છે, અને એમની 'પોઇન્ટલેસ ઇન્ટરપ્રિટેટિવ ગેમ્સ'ની મશ્કરી કરી છે. સાચું છે કે કૃતિને નવેસરથી એવા કોઈ 'લિમ્બો'માં મૂકી આવનારાઓને આ દિવસોમાં કોણ માફ કરે ? 'પોએટિક સ્ટેટમેન્ટ ઍન્ડ ક્રિટીકલ ડોગ્મા' તથા 'લિટરેચર અગેઇન્સ્ટ

ઇટસેલ્ફ' —આફ્રના આ બને ગ્રન્થોએ એક શક્તિશાળી વૈયક્તિક અવાજ વડે સૌનું સારું એવું ધ્યાન ખેંચ્યું છે તે આપણા પણ ધ્યાનમાં આવવું ઘટે છે.

પ્રો. દ મેનની મૂળ વાત એ છે કે સાહિત્યભાષા વિશે કશી પણ સૈદ્ધાંતિકતા રચતાં પહેલા આપણે સાહિત્યકૃતિના વાચનમાં, ભાવનમાં, પડેલી સંકુલતાઓનો વિચાર જેટલો કરવો જોઈએ તેટલો કરતા નથી. વિવેચકો પોતાનાં વિવેચનો વડે, એટલે કે પોતે કરેલાં કૃતિનાં અર્થઘટનો વડે, જે ખરેખરાં પરિણામો પર આવે છે તે પરિણામો અને તે પૂર્વે તેમણે કરેલાં સાહિત્યકલાને વિશેનાં સર્વસામાન્ય વિધાનો — આ બે વચ્ચે, દ મેન જણાવે છે તેમ. અને આપણા સૌનો અનુભવ સાક્ષી પૂરે છે તેમ, એક જાતનું 'વિરોધાભાસી અંતર', 'પેરેડૉકિસકલ ડિસ્ક્રીપન્સી', પડી ગયાનું અનુભવાય છે. પોતાના વિવેચનવિષયક મૉડેલ માટે તેઓએ સાહિત્યકલાની જે સર્વસામાન્ય વિભાવનાનો ઉપયોગ કર્યો હોય છે તેનો કૃતિની સંરચનાને અંગેનાં તેમનાં નિરીક્ષણો સાથે કશો મેળ હોતો નથી.

મુખ્યત્વે, અમેરિકન નવ્ય વિવેચન અંગે, જ્યોર્જ લુકાસ, મોરિસ બ્લાન્શો, જ્યોર્જિસ પૂલે અને ઝાક દેરિદા કે આપણને ઓછા જાણીતા એવા સ્વિસ મનોચિકિત્સક લુડવિગ બિન્સવેન્ગર અંગે ખાસ્સો અભ્યાસ કર્યા પછી દ મેન આવા નિષ્કર્ષ પર આવ્યા છે તે મહત્ત્વનું એટલા માટે છે, કે આ સૌ વિવેચકો પોતાના આગવા અભિગમ ધરાવતા શક્તિશાળી વિવેચકો છે અને એમની ઊંડી સાહિત્યસૂઝ માટે ભાગ્યે જ કોઈને શંકા છે. બીજા શબ્દોમાં એમ કહી શકાય, કે દ મૅન, સન્માર્ગે રહેલા સન્નિષ્ઠ સાહિત્યવિચારકોનાં નિદર્શન વડે સાહિત્યભાષાના સ્વરૂપનો એક ચોક્કસ નિર્ણય કરી શકયા છે, અને તેથી તે કીમતી હોવાનો પૂરો સંભવ છે. વધુમાં 'વિરોધાભાસી અંતર'ની વાત કરીને દ મૅન, કૃતિને વિશેની અંતર્નિહિત સમજ, એવી સમજ માટે આવશ્યક એવી અર્થઘટન-પ્રક્રિયા અને વિવેચનના હેતુ કે પ્રયોજન જેવા જૂના પરન્તુ મુખ્ય મુદ્દાઓને નૂતન પ્રકાશ અર્પે છે. પરિણામે તેઓ 'ઍકસ્ટ્રીન્સિક' વર્ગના નહિ, પરન્તુ 'ઇન્ટ્રીન્સિક' વર્ગના વિવેચકો વડે આ નૂતન વિકાસો પછી, તેની પૂરી સમીક્ષા પછી, થનારા વિવેચનાત્મક પુરુષાર્થનું શું મૂલ્ય હોઈ શકે તેનું ઇંગિત સફળતાપૂર્વક રચી શકયા છે. કશો સિદ્ધાંત રચવાનું દ મૅને ધાર્યું નથી, છતાં તેમના આ ચિન્તનને બાદ કરીને ભાવિ વિવેચના વિકસી ન શકે એવું એમાં સ્વારસ્ય છે.' વિવેચનની દિશા સાહિત્યભાષાના મુદ્દા' અંગે સંરચનાવાદીઓથી વિસ્તરી

રહી હોય ત્યારે પ્રો. દ મેનનો આ પુરુષાર્થ એ વિસ્તારનું એક વિધાયક નિયમન કરે છે એમ કહેવું જોઈશે. પુનર્વિચારની હેલ્લી પચીસીમાં આવતા રહેલા વારાફેરાના, પોલ દ મેન, આ રીતે, એક નોંધપાત્ર સર્જક છે એમ કહેવું જોઈશે.

અંધાપા અને સૂઝસમજની પરિભાષામાં, એટલે કે 'ઑપ્ટિકલ એનેલોગસ' ઊભું કરીને, તેઓ જે રીતે 'ક્રાઇસિસ'નું એક 'એપિસ્ટીમોલોજિકલ સ્ટ્રક્ચર' ઊભું કરે છે તે અહીં ઉપયોગી છે. આપણી પાસે વિચાર – પુનર્વિચાર – અને પુનર્ગઠન જેવી ક્રિયાપ્રતિક્રિયા જન્માવી આપતું કોઈ વિવેચનવિષયક વૈચારિક માળખું નથી. અહીં આ લખાણો વડે રચાઈ આવતા પુસ્તક વડે તે ઊભું કરવાનો આ લખનારનો એક નમ્ર વિધાયક પ્રયાસ છે. જોકે દ મૅનનું માળખું ઉપયોગી તો છે જ, પણ કેવી રીતે આપણા સંદર્ભે નિરુપયોગી પણ છે તે વિરોધાભાસી મુદ્દો પણ અહીં ચર્ચવો છે. આપણા વિવેચનની દશા વર્ણવીને મારે દ મેનની જેમ 'ક્રાઇસિસ' પર આંગળી મૂકવી છે જરૂર, પણ વિવેચનની દિશા એ રીતે ચીંધવી નથી. દ મેનની હું મોડેથી મારી રીતે સમીક્ષા પણ આપીશ.

માત્ર બે જ દાયકા પૂર્વે, ફ્રાન્સમાં, ફિલોસોફી કેવી તો સાહિત્યવિવેચનને પૂરક એવી મુખ્ય વિદ્યાશાખા હતી તેનું દ મેન આપણને સ્મરણ કરાવે છે. બાશેલાર્ડ, સાર્ત્ર, બ્લાન્શો કે પૂલે જેવા અગ્રણીઓનું ઝાં-પિયરે રિચાર્ડ કે ઝાં સ્ટારોબિન્સ્કી જેવા અનુયાયીઓ વડે ફળદાયી સાતત્ય વિકસ્યું હતું. આ દિવસોમાં એવી કોઈ શક્યતા બચી નથી — કેમ કે વિવેચના રોજેરોજ નવ્યથી નવ્ય થતી હોવાના દાવા રજૂ થાય છે. ફિલસૂફો ત્યારે બર્ગસાં અને હુસેર્લની ફિનોમિનોલોજિકલ મેથડનું મુશ્કેલ સાયુજ્ય શક્ય કેમ બને તે માટે મથતા હતા. સોર્બોનના એ દિવસોની યાદ આપતાં દ મેન લખે છે, કે ત્યારે સંવેદના, ચેતના અને સામયિકતા સાહિત્યવિવેચકોના આ જૂથમાં ચર્ચાના મુખ્ય મુદ્દા હતા; એ ત્રણેય કોટિઓના સંયુક્ત ઉપયોગને સારુ ફિલસૂફોએ આગળ કરેલું એ સાયુજ્ય સાવ જ માફક આવ્યું હતું. આજે આમાંનું જવલ્લે જ કશું બચ્યું છે. વિવેચનક્ષેત્રે સમાજવિજ્ઞાનોની મૂંઝવી નાખે એટલી ઝડપથી અવરજવર શરૂ થઈ ગઈ. નવ્ય નવ્ય વિવેચકને બચારાને સમજ ન પડી કે કઈ વિદ્યાશાખાનો પોતે અંગીકાર કરે. લુકાસનું સમાજવિજ્ઞાન ફોકસમાં આવે ન આવે, ત્યાં તો લેવી સ્ટ્રૌસનું નૃવંશવિજ્ઞાન સાહિત્યવિવેચનની મુખ્ય નિસબત બની રહે છે. એમની,

આંતરવૈયક્તિકતાને રજૂ કરતી પરિભાષા વિવેચક શીખી ન રહ્યો હોય, ત્યાં તો ભાષાવિજ્ઞાન પોતાની એથી પણ વધુ દુર્લંઘ્ય પરિભાષા લઈને આવી પૂગે છે. તો લાદનના પ્રભાવ હેઠળ, મનોવિશ્લેષણ વળી પાછું નૂતન ફ્રોઇડ-વાદીઓનો ફ્રિન્મેષ રજૂ કરતું અનેક વિવેચકોના આકર્ષણનું કારણ બને છે. સાહિત્યવિવેચનના ગયા દાયકામાં, તેની આ બ્હાવરવાદભરી વિસ્તૃતિ ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્ય-મીમાંસાને રૂપે છેવટે સંકીર્ણ થઈ, પણ પછી, એને વિશેની આસ્થા પણ ડગવા માંડી, એ છેલ્લો ઇતિહાસ આપણે દ મેનના આ નિરીક્ષણમાં ઉમેરવો ઘટે છે.

જોકે એમને આમાં કશું 'નવું' બન્યું લાગતું નથી કે કશું 'કટોકટી-જેવું' પણ લાગતું નથી. એ તો કહે છે કે બહુ વખણાયેલો સંરચનાવાદ મનુષ્ય વિશેના વિજ્ઞાનોની એક સર્વસામાન્ય મેથડોલોજી ઊભી કરવાનો એક પ્રયાસ નથી તો શું છે? સાહિત્ય-અધ્યયન અને સાહિત્ય-વિવેચન એવા પ્રયાસમાં થોડું મહત્ત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવે તે સ્વાભાવિક છે. સાહિત્ય-વિચારને સમાજવિજ્ઞાનો સાથે જોડવાના પુરુષાર્થને તેઓ ઓગણીસમી સદીના ચિન્તનમાં પડેલી એક સામાન્યતા લેખે છે. કટોકટી-જેવું આમાં કંઈ નથી. પણ કટોકટી-જેવું, દ મૅન ઉમેરે છે, એ છે કે નેતૃત્વને માટે આ બધી વિદ્યાશાખાઓમાં એક જાતની હરીફાઈ શરૂ થઈ ગઈ છે— 'સેન્સ ઑવ અર્જન્સી' જે રીતે આજે વરતાવા માંડી છે તે પ્રવર્તમાન કટોકટીનું બળવાન ઇંગિત છે.

પોતાના યુરપીય કાઉન્ટરપાર્ટથી અમેરિકન વિવેચના આ બાબતમાં જુદી પડે છે. વિચારધારાથી પિડાવાનું એના દાખલામાં ઝાઝું બન્યું નથી, કેમ કે એ વધારે એકલેક્ટિક, સારગ્રાહી, છે; દુનિયાભરમાંથી પ્રાપ્ત એવા વૈચારિક આવેશોને વિશે એ 'ઓપન' છે, કટોકટીની આવી કોઈ તીવ્રતા સાથે એ આવેશોને અનુભવવાનું એનુ વલણ નથી. જોકે, દ મૅન, પોતાના આ નિરીક્ષણની રજૂઆત જરા કુણ્ઠિત સ્વરે કરે છે અને એનું આપણને જે કારણ દર્શાવે છે તે અહીં મહત્ત્વનું બને એમ છે. તેઓ જણાવે છે, કે અમેરિકાના સાહિત્યવિવેચનની કટોકટી વિશે બોલવું તે વ્યર્થ છે. એવું બોલનારના અવાજમાં કશી બુલંદી નથી રહેતી કેમ કે, ભૂતકાળમાં જે કટોકટી-સ્વરૂપ લાગ્યું હોય તે પાછળથી તો, ઘણી વાર, અમસ્તી હલચલ પુરવાર થાય છે; પૂર્વે પ્રચણ્ડ લાગેલાં પરિવર્તનો, આપણો કાળવિષયક પરિપ્રેક્ષ્ય વિસ્તૃત થતાં, પાછળથી, ધીર પ્રવાહોના સાતત્યમાં ભળી સમથળ થઈ ગયાં લાગે છે. આ ઇતિહાસ-દૃષ્ટિમાં રહેલું સત્ય આપણને પ્રતીત થવું ઘટે છે.

દ મેને, માલાર્મેએ ૧૮૯૪માં ઑક્સફર્ડ ખાતે આપેલા વ્યાખ્યાનમાંની ફ્રેન્ચ કવિતાવિષયક કટોકટી આજે કેમ લાગે છે તેની વાત કરીને તથા કટોકટીની ભાષા એમના અંગ્રેજી શ્રોતાઓ સમક્ષ કેવી તો નિષ્ફળ નીવડી હતી તેનો હવાલો આપીને પોતાની કુણ્ઠાનું સમર્થન કર્યું છે અને કટોકટીના વ્યાકરણને બરાબર સમજાવ્યું છે. માલાર્મેએ અનુભવેલી કટોકટીનો પૂરો સંદર્ભ, ઑક્સફર્ડના શ્રોતૃવૃંદ પાસે ન હોય તે જ રીતે અમેરિકન વિવેચનનો પૂરો સંદર્ભ દ મેન પાસે ન હોય તેથી માલાર્મે કે દ મેનના અવાજનું બળ ન વરતાય, તો તે સ્વાભાવિક છે. કટોકટી વિશે ક્યાં અને શું બોલાય તો સફળતા મળે તેનું અહીં ઇંગિત છે, તો ચૂપ થઈ આત્મરતિમાં નિમગ્ન થવાનું પણ ઇંગિત અહીં છે.

દ મેન-કથિત કટોકટીની વાત, તો પછી, મારી છે? એ વાત આપણા સંદર્ભે કરવામાં કશું સ્વારસ્ય છે? રૂપનિર્મિતિવાદ પછી સંરચનાવાદ, પછી ફિનોમિનોલોજી-આધારિત ઇન્ટ્રીન્સિક વિવેચનાનાં કે ચૈતન્યવાદીઓનાં સૂચનો, પછી જિરાલ્ડ ગ્રાફ આદિ વડે થતાં એનાં પણ ખણ્ડન — આમ પછી-પછીનું લિસ્ટ લંબાતું જશે. રૂપનિર્મિતિવાદીઓ પછી સંરચનાવાદીઓ આવ્યા, સંરચનાવાદીઓ પછી ચૈતન્યવાદીઓ આવ્યા, ચૈતન્યવાદીઓ પછી...? નવમા દાયકાના વિકાસો જોઈ આપણો આડેધડનાં સરવૈયાં કાઢનારો ઇતિહાસ-લેખક દસમા દાયકામાં આગળ વધશે...આમ ને આમ, પશ્ચિમી વાદ-વિચારો અને તેની પ્રતિક્રિયાઓ જેવાં તળનાં આંદોલનો વડે આપણે આપણી વિવેચનવિષયક કટોકટીને પ્રેરી કે ફેડી શકીએ ખરા? બધા વાદની અવરજવર હમેશાં થતી રહે અને હમેશાં વિવેચન જ ગેરહાજર રહે એવી તરેહમાં આપણે ક્યારના ફસાઈ તો નથી ચૂક્યા ને?

તો સામે છેડે, આ દિશાભૂલ છે, ચાલો સુધારી લઈએ, એમ થશે ખરું? સુરેશ જોષીઓ વડે થયેલી, થતી રહેતી, ભૂલો શું આપણે ભાયાણી-સાહેબોની મદદથી સુધારી લઈએ? સુધારી શકીએ ખરા? કે પછી વ્યવહાર-ડાહ્યા થઈને પશ્ચિમનાં કે પૂર્વનાં બધાં બારણાં બંધ કરીને આ પળોજણનો ટાઢા મૌનથી જવાબ આપીએ? આપણા પ્રતિષ્ઠિત પરમ્પરાવાદીઓએ 'છીએ તે જ ઠીક'-નો રાહ પકડી આત્મનિતુષ્ટ જડતાઓ વડે એ મૌનનો ક્યારનોય આશરો લઈ લીધો છે; તો આપણા પ્રવર્તમાન ઉપયોગિતાવાદીઓ એ મૌનનો પણ લાભ ઉઠાવી નવાં નવાં જાડચો સરજી રહ્યા છે; તો કહેવાતા સર્જકો અથવા પોતે સર્જક છે એવો આત્મપરિચય આપતા કવિજીવો

વિવેચનાને જ નામશેષ કરવાના પોતાના રોમેન્ટિક અભિપ્રાયને વિશે મુસ્તાક બની બેઠા છે. આ ત્રિવિધ ગ્રસ્તતાઓએ વિવેચનપ્રવૃત્તિને ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે નષ્ટભ્રષ્ટ કરી દીધી છે, અને હું પૂરા સ્વરૂપમાં એ કટોકટીને અહીં ફોકસ કરવા માગું છું. દિશાનો વિચાર કરનારને માટે એમ કરવું, કેવું તો અનિવાર્ય છે, તે ઉત્તરોત્તર સ્પષ્ટ થતું આવશે.

પ્રો. દ મૅને રજૂ કરેલો નિષ્કર્ષ અંકે કરવા જેવો છે. વિવેચનવિષયક ઇરાદાનું, તેના હેતુ કે પ્રયોજનનું, જ્યારે વિવેચનાત્મક પરિણામોમા કશું દર્શન નથી થતું ત્યારે 'સેપરેશન' જન્મે છે, અને તેને 'કટોકટી' કહેવી ઘટે છે. આપણા સંદર્ભમા, આપણા મોટાભાગના સમકાલીન વિવેચકોની વાત કરીએ, તો આ કટોકટી ઘણી ઘેરી બને છે: એ રીતે કે વિવેચનાત્મક પરિણામો પર આવવા માટેની કોઈ નિશ્ચિત સૈદ્ધાન્તિકતા અને પદ્ધતિમાથી, એટલે કે કશા આઇડિયોલોજિકલ મૉડેલમાથી, એમની પ્રવૃત્તિ નથી જન્મી. એમણે કોઈ એક ચોક્કસ અભિગમ સ્વીકારીને વિવેચના નથી કરી કે એમના પરિણામોનું એમના સિદ્ધાન્તો સાથે જુદાપણું છે એમ દર્શાવી શકાય. આપણી સરેરાશ સમકાલીન વિવેચનામાં, હથોટી અને જીર્ણ પરિભાષાના લપટા ઉપયોગો વડે આપણી વિવેચનાત્મકતાનું, જાણે કે એક ફિસ્સું પોત રચાયું છે — જેમાં સિદ્ધાન્ત કે પરિણામના કશા વેલણુટ્ટા શોધવા બેસવું તે વદતોવ્યાઘાત છે. હુ કેટલાક નોંધપાત્ર સમકાલીનોની, તેમ છતાં પણ, આ ભૂમિકાએ સમીક્ષા આપીશ જ.

કૉન્ટિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમ પર દષ્ટિપાત કરતાં, ૧૯૭૧મા દ મૅન કહે છે, કે મોટાભાગના વિવેચકો ડિમિસ્ટીફિકેશનની પ્રવૃત્તિમાં લાગેલા છે. એઓ એમનાં પ્રત્યક્ષ વિવેચનોમા, મુખ્યત્વે, સાહિત્યભાષાના વૈશિષ્ટ્યના ખયાલનું, એટલે કે સાહિત્ય આગવી સાહિત્યભાષા છે એવા, પુરોગામીઓ વડે પુષ્ટ થયેલા, ખયાલનું ડિમિસ્ટીફિકેશન કરે છે. આવું કરવા માટે તેમણે એકથી વધુ સમાજ વિજ્ઞાનનો આશ્રય કર્યો છે. સાહિત્યભાષાના અતિ ગૌરવને કારણે 'નવ્ય વિવેચન'ના સુવર્ણકાળ પછી જે કટોકટી જન્મી અને સર્જકનું જે એકમેવ ગૌરવ સ્થપાયું તે ભ્રાન્તિ હતી. એ ભ્રાન્તિનું નિરસન કરવાના આ તમામ પ્રયાસો વિવેચનાત્મક પુનર્ગઠનનું કારણ બન્યા છે. કેમકે દ મૅન માને છે તે સાચુ જ છે, કે તમામ સાચાં વિવેચનો કટોકટીની રીતભાતે જ આવિષ્કૃત થતાં હોય છે. એટલે, એક રીતે તો, વિવેચનવિષયક કટોકટીની વાત કરવી તે જ વધારે પડતું છે, રીડન્ડન્ડ છે, પરંતુ, ડિમિસ્ટી-

ફિકેશનને વરેલા સંરચનાવાદી વગેરે વિવેચકોની પદ્ધતિમાં સિદ્ધાન્ત-પરિણામ વચ્ચે કે વિવેચનાત્મક ઇરાદા અને પરિણામ વચ્ચે કશું 'સેપરેશન' જન્મ્યું નથી. એટલે કે, દ મૅન જણાવે છે તેમ, કટોકટી વિનાના ગાળાઓમાં કે કોઈ પણ ભોગે કટોકટીને ટાળવા મથતી વિવેચક-વ્યક્તિઓના દાખલામાં, સાહિત્ય-વિવેચનને વિશેના બધા જ પ્રકારના અભિગમો હોઈ શકે છે: ઐતિહાસિક, ભાષાશાસ્ત્રીય, મનોવિજ્ઞાનીય, વગેરે; પણ તેમાં, એક માત્ર વિવેચન હોતું નથી. કેમ કે, એવા ગાળાઓમાં કે એવી વ્યક્તિઓના દાખલામાં, કોઈ, સાહિત્યવિવેચનાનો ચોક્કસ ઇરાદો શો છે, તેનો હેતુ કે તેનું પ્રયોજન શું છે તે પૂછવા બેસતું નથી. દ મૅન લગીરેય કટાક્ષ વિના કૉન્ટિનેન્ટલ ક્રિટીસિઝમના આવા આવિષ્કારને વધાવી લેતાં કહે છે, કે 'ઇટ ધેરફૉર ડિઝર્વ્સ ટુ બી કૉલ્ડ જેન્યુઈન લિટરરી ક્રિટીસિઝમ.' અલબત્ત, એમના આ વિધાનમાં એમને પરિસ્થિતિનું વર્ણન અભિપ્રેત છે, મૂલ્યાંકન નહિ એ યાદ રહેવું ઘટે.

જોકે, ડિમિસ્ટીફિકેશનને વરેલા વિવેચકો એક કટોકટી દૂર કરવા જતાં બીજી કટોકટી નોતરી બેઠા છે. તેમની પદ્ધતિનું સામર્થ્ય અને તેમની શક્તિમત્તા એ રીતે સૂચવાય છે, કે તેઓ આખી વાતનાં મૂળ લગી પહોંચી શકે છે અને સરવાળે નવી કટોકટી સરજે છે. એમના પુરુષાર્થની આ લાક્ષણિકતાનો નિર્દેશ આપીને દ મૅન એમના ખણ્ડનને સારુ થોડાંક ચોક્કસ કારણો પ્રસ્તુત કરે છે. એ કારણો ડિમિસ્ટીફિકેશન – મિથને રૂપે સાહિત્ય કે સાહિત્યવિવેચનને ઘટાવતી આ સમકાલીન વિભાવના કેવી તો 'ધ મોસ્ટ ડેન્જરસ મિથ ઑવ ઑલ' છે, તે સમજાવે છે. એમની દલીલોનો સાર એ છે કે કટોકટોના તીવ્ર અનુભવની સાથે જ એક બીજી વસ્તુ બનતી રહે છે — અને તે છે સેલ્ફ-મિસ્ટીફિકેશન. તમે ડિમિસ્ટીફિકેશનને લક્ષ્ય બનાવો તે જ વખતે જાતને મિસ્ટીફાય કરીને લક્ષ્યની આસપાસના સંદર્ભોને વીસરી જાઓ છો, અંધ બની રહો છો. અને એમ થવું દરેક લક્ષ્યવેધ માટે અનિવાર્ય છે.

હુસેર્લ જેવા મોટા ફિલસૂફનું દૃષ્ટાન્ત આપી દ મૅન, આ જાતની બેધારી પૅટર્ન ખૂબીથી સમજાવે છે. એમની એ વાતમાં અંધાપો અને સૂઝ-સમજ, એ રીતે, એકમેકના વિરોધે રહેલાં છતાં એકમેકને પૂરક છે. ૧૯૩૫ના મેમાં, ફિનોમિનોલોજીના સ્થાપક એડમણ્ડ હુસેર્લે વિયેનામાં જે બે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં તેનો કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્ન તત્ત્વજ્ઞાનના વિષયની યુરપીય

કટોકટી વર્ણવવાનો હતો. દ મેન કહે છે, આટલાં વરસો પછી એમનો એ પુરુષાર્થ 'ટ્રૅજિક' અને 'ટ્રૅજિક' લાગે, એટલા માટે કે એમનું વર્ણવેલું ઘણુંબધું છેક આજે પ્રસ્તુત ઠરે એમ છે. યુરપીય દૃષ્ટિબિંદુના વૈશિષ્ટયને, હકીકતે તો, હુસેર્લ પ્રશ્નાર્થ હેઠળ મૂકવા માગતા હતા, એવી કટોકટીનો એમનો તીવ્ર અનુભવ હતો, પરંતુ એમના એ પુરુષાર્થ વખતે જ એઓ પોતાની આવી આવશ્યકતાને અંગે અંધ બની રહ્યા — અનુભવજન્ય જ્ઞાનને સ્થાને ફિલૉસોફિકલ જ્ઞાનની સર્વોપરીતા સ્થાપવાની ક્ષણે જ તેઓ પોતે જ અત્યન્ત અનફિલૉસોફિકલ રીતે વર્ત્યા. તત્ત્વજ્ઞાનના વિશિષ્ટ મોભાની એક 'અધિકૃત ભાષા' લેખે સ્થાપના કરવાનું એમણે નક્કી તો કર્યું, પણ એ અધિકૃતતા એમને પોતાને ઢંઢોળી રહી ત્યારે એ પાછા પડી ગયા. પ્રો. દ મૅને આખી ઘટનાનું સુંદર બયાન આપ્યું છે. કટોકટીના તીવ્ર અનુભવની સાથે જ વસતી આ સૅલ્ફ-મિસ્ટીફિકેશનની ભાત સાહિત્યવિવેચનમાં પણ જોવા મળે છે. તેઓ કહે છે, ડિમિસ્ટીફિકેશનને વરેલા વિવેચકો, હુસેર્લની જેમ જ, સાહિત્યના વૈશિષ્ટયપૂર્ણ મોભાને એક 'અધિકૃત ભાષા'માં પ્રતિપાદિત કરવા તો ગયા છે, પણ તે જ વખતે, જે આધારોમાંથી તેમને સૂઝસમજ સાપડયાં છે તેના ગર્ભિતાર્થો સાથે પોતાનો વિચ્છેદ રચી બેઠા છે. આમ, કટોકટીની ભાષા તેનું પોતાનું સત્ય ભૂલની રીતેભાતે જ વ્યક્ત કરે છે — પોતે જે પ્રકાશ વેરે છે તેને જ વિશે એ પોતે ભારે અંધ બની રહે છે.

આ પછી, દ મૅને સાહિત્યની 'ફિક્શન' તરીકેની સત્તાને આગળ કરીને આ વિવેચકોના અંધાપાઓનું વર્ણન કર્યું છે. ઐન્દ્રિક અનુભવજન્ય વાસ્તવિકતા સાથે સાહિત્ય જે રીતે વિચ્છેદ રચે છે, અર્થથી એક સંજ્ઞા તરીકે એ જે રીતે ફંટાય છે તે બધું ધ્યાનમા લેવું ઘટે; અને તો જ આપણે સાહિત્યને એના પોતાના સત્ત્વમા પ્રમાણીએ છીએ એમ કહેવાય. પરંતુ, સંકેત અને સંકેતિત વચ્ચે 'અંતર' જોતા સંરચનાવાદીઓ કે ડિમિસ્ટીફિકેશનને વરેલા વિવેચકો સાહિત્યભાષાને આવી ફિક્શનાલિટીના માધ્યમને રૂપે જોવા તૈયાર નથી. એમની એવી હઠમાંથી તકલીફોની પરમ્પરા સરજાય છે. દ મૅન કહે છે, કે સંજ્ઞા અને અર્થ વ્યવહારભાષાની જેમ સાહિત્યભાષામાંય કદી સમ્પૃક્ત ન હોય એવું કહેનારા, પોતાનાં વિરુદ્ધ પ્રતિપાદનોને માટે, સત્યનો દ્રોહ કરે છે. મનુષ્ય માધ્યમહીન અભિવ્યક્તિની ફેલસિમાથી જો મુક્ત થતો હોય તો તે માત્ર સાહિત્યભાષામાં જ સંભવે છે. અહીં ઉમેરવું ઘટે કે સૌનો આ અનુભવ છે, છતાં પ્રત્યેક આંતર્વૈયક્તિક

સમ્બન્ધભૂમિકામાં 'ડિસ્ક્રીપન્સી' છે એમ દર્શાવવા, અને ખાસ તો, લેવી સ્ટ્રૉસની જેમ પોતાની વાતની વૈજ્ઞાનિકતા ઊભી કરવા — એટલે કે, અપૌરુષેય મિથ હોય એમ કહીને સેલ્ફ, સબ્જેક્ટ કે જ્ઞાતાનો છેદ ઉડાવવા — આ વિવેચકો મથ્યા છે. સૉસ્યૂરોત્તર ભાષાવિજ્ઞાનીઓ આવી જ તરેહમાં, તર્કપૂત રહેવાની લ્હાયમાં, ભાષક વિનાની ભાષાનો વિચાર કરવાને મથ્યા છે. એવી કશી 'મેટા-લૅન્ગ્વેજ' સાહિત્યવિવેચનક્ષેત્રે પ્રગટાવવાનો પુરુષાર્થ ગમે તેટલો કીમતી હતો છતાં, દ મેન-કથિત આ અંધાપાઓને લક્ષમાં લેતાં, આત્મ-વિઘાતક ભાસશે. વિવેચનના પુનર્ગઠનના ગાળાનું એ ઉપકારક પ્રકરણ આમ ઠીકઠીક સંતુલિત થતું આવ્યું છે, તેથી સમાજવિજ્ઞાનોના આશ્રયે ગયેલી પ્રવૃત્તિને ફિલૉસૉફીના આશ્રયે પુનઃ સ્થાપિત કરવાનું થોડુંક્ય શક્ય બન્યું છે.

'ધ રહેટોરિક ઑવ બ્લાઇન્ડનેસ' દ મેનના ગ્રન્થનો નિષ્કર્ષરૂપ લેખ છે. ઝાક દેરિદાના રુસો પરના વિવેચનાત્મક ભાવનનું લેખકનું આ વિવેચન, તેમની 'બ્લાઇન્ડનેસ' અને 'ઇન્સાઇટ' વિભાવનાઓને વધારે સ્પષ્ટ કરી આપે છે તે સંદર્ભમાં પણ મહત્ત્વનું બને છે. લુકાસ, બ્લાન્શો કે પૂલે, અથવા તો અમેરિકન નવ્ય વિવેચકો, સૌને વિશેની પોતાની ચર્ચાનો સાર આપતાં, દ મેન, અહીં કેટલાંક નોંધપાત્ર વિધાનો રજૂ કરે છે. તેઓ કહે છે, કે આ સૌ વિવેચકો સાહિત્ય-ભાષાની પ્રકૃતિ કેવી તો વિલક્ષણ છે તે અંગે સારી એવી સૂઝસમજ પ્રગટાવે છે, પણ એવી ફલશ્રુતિ અહીં આપણને સીધાં વિધાનોને રૂપે કે સાહિત્યકૃતિઓના ઊંડા નિરીક્ષણને અંતે, બોધને અંતે, પ્રાપ્ત થતા જ્ઞાનને રૂપે લાધતી નથી. સાહિત્યબોધને અંગેનું એવું કોઈ બહિર્ગત પ્રતિપાદન આ વિવેચકો રજૂ કરી શકતા નથી. એવી સમ્પ્રાપ્તિને સારુ, એમનાં વિવેચનો પર થોડું કામ કરીને સમ્પૂર્તિ કરી લેવાની બાકી રહે છે. દ મેને અહીં એવી સમ્પૂર્તિના કેટલાક સંકેતો આપ્યા પણ છે, આખી પ્રક્રિયાની સંકુલતા ચીંધીને એમાં રહેલાં જોખમો પ્રત્યે આપણને સાવધ પણ કર્યા છે.

કૃતિ-વાચક-વિવેચક એ તન્ત્રની સંરચના પર પ્રકાશ પાડતાં, તેઓ કહે છે, કે જો કૃતિ પોતે જ પોતાના અવબોધને મુશ્કેલ બનાવે એવા અંધારિયા ખણ્ડો ધરાવતી હોય, તો તન્ત્ર 'બાયનરી' – દ્વીપદીય – બની રહે છે — વાચક અને વિવેચક અદશ્યને દશ્યમાં બદલવાનો ત્યારે એક સહિયારો પુરુષાર્થ કરતા હોય છે અને ત્યારે તેમની સહોપસ્થિતિ પણ શક્ય બને છે. પરંતુ, આ બધા વિવેચકો તો, આ તન્ત્રનાં કેટલાંક વધારે

સંકુલ નિર્દેશનો પૂરાં પાડનારા વિવેચકો છે. કૃતિઓ, જો પોતે જ વિવેચનયુક્ત પણ 'બ્લાઇન્ડેડ' હોય, તો વિવેચકો પોતાનાં વિવેચનાત્મક ભાવન વડે એ 'બ્લાઇન્ડનેસ'નું વિઘટન, 'ડિકન્સ્ટ્રક્શન', કરે છે. પરંતુ રુસો જેવા 'નોનબ્લાઇન્ડેડ' લેખકના દૃષ્ટાન્તમાં વાત હજી પણ વધુ સંકુલ બની જાય છે: દ મૅન કહે છે, કે તન્ત્ર, 'ત્રિ-પદીય' બની જાય છે: સૌ પ્રથમ તો, કર્તાથી એના પહેલા વાચકો — 'પરમ્પરાગત' શિષ્યો કે પણ્ડિતો — લગી એમની 'બ્લાઇન્ડનેસ' ઊતરે છે; પછી, આ 'બ્લાઇન્ડેડ' પહેલા વાચકો, એવા કોઈ નવા વિવેચનાત્મક વાચકની અપેક્ષા ઊભી કરે છે, કે જે આખી પરમ્પરાને ઉલટાવી નાખે, અને છેલ્લે, આપણને મૂળ 'ઇન્સાઈટ'ની સન્મુખ કરી દેવામાં આવે. આવા લેખકો તમામ સાહિત્યમાં પાયાનો સવિભાગ બની રહે છે. સાહિત્યના ઇતિહાસનો પાયો બની રહે છે. દ મૅને રજૂ કરેલા કૃતિ-વાચક-વિવેચકના તન્ત્ર વિશેના આ વિચારો આમ તો સર્વસામાન્ય છે, પરંતુ તે વડે તેઓ પોતાના 'અર્થઘટન'વિષયક મુદ્દાને 'વિઘટન' લગી-પહોંચાડી તેનો પોતાની રીતનો આવશ્યક મહિમા ચીંધવા માગે છે તે નોંધવું જરૂરી છે.

પોતે ચર્ચેલા સૌ વિવેચકોમાં દ મૅનને દેરિદા સૌથી વધુ આશાસ્પદ વિવેચક ભાસ્યા છે. ભાવિ વિવેચનાના સંભવ-નિર્ણયનુ એક સ્થાન દેરિદા પણ હશે એમ જોકે તેઓ થોડા ખમચાટથી એટલા માટે કહે છે, કે દેરિદા રૂઢાર્થમાં વિવેચક નથી, ઉપરાન્ત દેરિદાએ ઉપયોગમાં લીધેલી કૃતિઓ સંકર જાતની કૃતિઓ છે – છતાં, રુસો વિશેના એમના વિવેચનને દ મૅન વિવેચનાત્મક અંધાપો અને વિવેચનાત્મક સૂઝના એકમેકને અસર પહોંચાડતા સંવાદી વિનિમયને રૂપે જુએ છે તે 'મહત્ત્વનું' છે. પોતે ધારેલા સિદ્ધાન્તોને વિશેના મહત્તમ અંધાપાની ક્ષણોમાં પણ વિવેચકો પોતાની મહત્તમ સૂઝસમજને હાંસલ કરતા હોય છે. પોતાના પુસ્તકમાં ઠેરઠેર દ મૅને અંધાપો અને સૂઝસમજને વિશેનું આવું જે, વિરોધાભાસી છતાં ઉપકારક, માળખું ઉપસાવ્યું છે, તે એ રીતે સૂચક છે, કે સાહિત્યકૃતિ અને તેની વિવેચનકૃતિની ભારે સંઘર્ષયુક્ત સમ્બન્ધભૂમિકાનો તેમાં સાચો પરિચય મળે છે. દ મૅન કહે છે, કે વિવેચનકૃતિ સાહિત્યકૃતિને વિશેની સમજને માટે જેટલું ઊંડું અને વેધકપણે વિચારવાનું શરૂ કરે છે તેટલો તેનો સંઘર્ષ વધુ ને વધુ હિંસક બનતો જાય છે — એટલે સુધી, કે એમાં કૃતિ અને વિવેચના બેય એકમેકનો વિનાશ નોતરી રહે છે. તોહોરાવને જવાબ આપતાં તેઓ ઉમેરે છે, કે આ સંઘર્ષમાં વિવેચક, માત્ર ઘાતક નહિ, પણ

આત્મઘાતકેય બની જાય છે; પોતાના અંધાપાની ક્ષણોમાં એને ખબર નથી રહેતી, કે પોતાની વિવેચનવાક્નું શસ્ત્ર એણે પોતાની જ સામે ઉગામ્યું છે! દેરિદા અંધાપો અને સૂઝ-વચ્ચે અસરકારક વિનિમય રચી શક્યા છે તેનું મહત્ત્વનું કારણ, આ સંઘર્ષમાં પડેલી સંકુલ ભાતને તથા તેનાં જોખમોને તેઓ પૂરી જાગૃતિથી પ્રમાણી શક્યા છે તે છે. અન્ય વિવેચકોમાં ગર્ભિતે રહેલી 'ડિસ્ક્રીપન્સી', પેલું 'વિરોધાભાસી અંતર', દેરિદામાં તેમના ચિન્તનનું બહિર્ગત્ કેન્દ્ર બની રહે છે, એ તેમનો વિશેષ છે.

એક અર્થમાં આ સૌ વિવેચકો ભારે આત્મલક્ષિતાને વરેલા વિવેચકો છે. અંધાપા અને સૂઝસમજનું દ મેનનું આ 'ઑપ્ટિકલ ઍનેલૉગસ' એ આત્મલક્ષિતાનો તો મહિમા કરે જ છે, પણ દ મેનની પોતાની સાહિત્યના અર્થઘટનને વિશેની વિભાવનાને બહુ કુશળતાથી સમજાવી દે છે. એ વિભાવનાના અનુલક્ષમાં જ એમણે સાહિત્યકૃતિના સઘન વાચન પર તેને વિશેની સમજ પર ભાર મૂક્યો છે, અથવા એમ કહો કે સઘન વાચન વડે જન્મનારી સમજને શક્ય બનાવતા અર્થઘટનના મુદ્દાને વધુ વિશદ કર્યો છે. તેમની દૃષ્ટિએ, કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિને વિશેની સમજ – અન્ડરસ્ટેન્ડિન્ગ – હમેશાં અન્યના નિરીક્ષણમાં ન આવે તેવી નિહિત હોય છે. અને પછી, અત્યંત આત્મલક્ષી ધોરણ દાખલ કરતાં, પ્રો. દ મૅન ઉમેરે છે, કે એ નિહિત સમજનું કશું વ્યાકરણ કે 'પ્રિસ્ક્રીપ્શન આપી' શકાતું નથી, કે એ સમજને ચકાસી શકાતી પણ નથી, એનું 'વેરીફિકેશન' આપી શકાતું નથી.

જાણકારો જોઈ શકશે કે દ મૅનનું આ દૃષ્ટિબિન્દુ નવ્ય વિવેચકોના કૃતિ-સીમિત ક્લોઝ્ડ દૃષ્ટિબિન્દુથી જવલ્લે જ જુદું પડે છે. કલાની અનિર્વચનીયતામાં છેલ્લે જઈને ઠરતું આ દૃષ્ટિબિન્દુ આપણે ત્યાં સુરેશ જોષીમાં અને તેમના વડે ઉદ્‌ભાવિત રૂપનિર્મિતિવાદમાં વારંવાર ઘૂંટાયું છે; એને કલાકૃતિ એક 'કૉન્ફિગરેશન' છે જેવી સમુદાર અને છેલ્લે તો, ફિનોમિનોલૉજીના દાર્શનિક આધારોવાળી પીઠિકા પણ અર્પવામાં આવી છે. દ મૅને નવ્ય વિવેચકોને, તેમના 'ઇન્ટેન્ટ' અને 'ફૉર્મ'ના, કે કૃતિ એક વસ્તુ – 'થિન્ગ' છે, કૃતિ એક સ્વાયત્ત વિશ્વ છે, વગેરે ખયાલોનું સંશોધન કરી, પોતાને પક્ષે કરી લીધા છે, એટલું જ નહિ, 'ઑર્ગેનિક ફૉર્મ'નો નવ્ય વિવેચનાનો કેન્દ્રવર્તી વિભાવ મૂળે તો કૉલરિજનો છે કહીને, તેમને ઐતિહાસિક સાતત્ય અર્પીને, તેઓ કેવા તો ઓછા 'નવ્ય' હતા તે સૂચવી આપ્યું છે. આ બધું એમ દર્શાવવા કરવામાં આવ્યું છે, કે નવ્ય વિવેચકોની

રીતે-ભાતે નહી હતી, બાકી 'હર્મેન્યુટિક સર્ક્યુલારિટી' તો તેઓ પણ ધરાવતા હતા — ટૂકમા, અર્થઘટને એમનો પણ પીછો નહોતો છોડયો, બલ્કે કોઈ પણ વિવેચકનો છોડતુ નથી, એમ દર્શાવવામા પ્રો દ મૅન અહી સફળ રહ્યા છે

તેઓ જણાવે છે, કે કોઈ પણ કૃતિ 'ફિનોમિનલ ઇવેન્ટ' છે એમ કહી શકાતુ નથી, એટલે કે, તે કશી પ્રાકૃતિક હકીકત છે અથવા તો માનવ ચિત્તનુ કશુ સ્પન્દન છે એવી રીતે ઘટાવીને તેને આપણે કશુ 'પોઝિટિવ એક્ઝિસ્ટન્સ' આપી શકતા નથી કોઈ પણ કૃતિ આપણને એ રીતે, કશા 'ટ્રાન્સેન્ડેન્ટલ પર્સેપ્શન' પ્રતિ 'ઇન્ટયુઇશન' કે 'નૉલેજ' પ્રતિ દોરતી નથી, પણ પોતાને વિશેની આપણી પાસેથી એક સમજ માગી લે છે, એવી સમજને માટે આપણને આગ્રહપૂર્વક દોરવે છે. પ્રૉ. દ મૅન ઉમેરે છે કે આ સમજ અ તર્નિહિત – ઇમેનન્ટ – છે, તેમ રહેવા જ સરજાઈ છે, કેમ કે તે પોતાને વિશેની બુદ્ધિગ્રાહ્યતા અ ગેનો એક ખાસ 'પ્રૉબ્લેમ' ઊભો કરે છે એ રીતે, કે કૃતિને વિશેની સમજનુ તેની પોતાની રીતે-ભાતે જ આકલન કરી શકાતુ હોય છે, દ મૅન કહે છે કે આ અ તર્નિહિતતાનુ ક્ષેત્ર કોઈ પણ વિવેચનાનો નોંધપત્ર સ વિભાગ છે, આવશ્યકપણે વિવેચનાએ કૃતિની અ તર્નિહિત સમજને પોતાનો વિષય બનાવવાનો હોય છે — અને આ દૃષ્ટિએ વિવેચના ભાવનનો એક 'મેટાફર' છે, અને ભાવનની ક્રિયા અખૂટ છે, તેનો કોઈ પાર નથી

'ઇન્ટ્રીન્સિક' શૈલી પદ્ધતિના વિવેચકો, અહી કૃતિને વિશેના આ સમજવિષયક અખૂટ દ્રવ્યને કેન્દ્રમા રોપી પોતાના વિવેચનાત્મક પુરુષાર્થને પ્રમાણવાનો અન્ય કોઈ બુદ્ધિગમ્ય આધાર આપતા નથી એમ મારે નમ્રતા પૂર્વક ઉમેરવુ છે અ તર્નિહિત સમજનુ કોઈ 'પોઝિટિવ એક્ઝિસ્ટન્સ' નથી એવા દ મૅનના ગૃહીત સામે કશી તકરાર કદાચ ન માડીએ, પણ વિવેચના એ અ તર્નિહિતતાનુ પ્રગટીકરણ શી રીતે કરે છે, કયા સ્વરૂપમા, કેટલી માત્રામા, કરે છે તે જાણવાનુ કોઈ પણ વિચારક માટે અતિ આવશ્યક બની રહે છે નામ પાડતા નષ્ટ થાય કે નામ પાડીએ તોયે ઘણુ બધુ શેષ રહી જાય એવી સમૃદ્ધ કૃતિઓ કેટલી? ભાવનની અપારતાની સમાન્તરે વિવેચનાની અપારતા કલ્પવા જતા, વિવેચના એક વખતે તે એવી નિજી અને સ્વૈર બની રહે છે, કે એનો 'ઑન્ટોલૉજિકલી' કે 'એપિસ્ટીમોલૉજિકલી' વિચાર કરવાનું સાવ જ અસભવિત બની જાય છે વિવેચનપદાર્થનુ કશુ સાર્થકય કયારેય કશી પણ પદ્ધતિએ પ્રમાણવાનુ પછી તો શકય રહેતુ નથી

ટ્રેંડમાં, વિવેચન લખનારની ચેતના વિશે, તેના હૃદય-પ્રામાણ્યમાં, અંતઃકરણમાં શ્રદ્ધા રાખવાનું કહેતી આ પદ્ધતિ પણ એટલી જ આત્મઘાતક છે; પ્રો. દ મૅનચર્ચિત બ્લાન્શૉ-પૂલે-લુકાસ જેવા પ્રથમ પંક્તિના અધિકારીઓની અપેક્ષાએ એ સમૃદ્ધ અવશ્ય છે, પણ વિરલ છે; એ પણ એક જાતની 'બ્લાઇન્ડનેસ' છે — અને કશી 'ઇન્સાઇટ' ન જન્માવતી 'બ્લાઇન્ડનેસ' છે; એ એવી કટોકટી છે, જેને છેલ્લે વિવેચનવિષયક કહેવાનું પણ અશક્ય બની જાય છે. સુરેશ જોષી આદિ બે-ચાર સમૃદ્ધ વિવેચકોની વિરલતા હેઠળ, ગુજરાતી વિવેચના આજે એના હીનમાં હીન અર્થમાં નિજી છે, આત્મનેપદી છે — એવી ક્ષુલ્લક આત્મલક્ષિતાને વરેલાઓને, આ લખનાર, 'ક્રિટીકલ ઑવ કૉન્સ્યસનેસ' કહેવા જરાય તૈયાર નથી, બલકે એનો કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્ન જ એ છે, કે આ પ્રદેશમાં આજે ક્યાંયે કશી પણ વિવેચકસંવિદનો કોઈ અનુભવ છે ખરો ? કેટલા છે અંતઃકરણને વરેલા વિવેચકો ? એવા કોઈ પણ અનુભવની બધી જ શક્યતાઓ આજે નષ્ટભ્રષ્ટ નથી કરી મૂકાઈ ?

અંતર્નિહિત સમાજના પ્રશ્નને, દ મૅન, છેવટે તો, 'ઇર્રિડ્યુસિબલ ફિલૉસૉફિકલ પ્રૉબ્લેમ'ની કોટિમાં મૂકી દે છે. તેઓ તેમની રીતે કદાચ સાચા છે—કેમ કે તેમનો એવો મત સ્પષ્ટ છે, કે વિવેચનકૃતિઓ વૈજ્ઞાનિક નથી અને તેથી તેમનો સ્વીકાર અન્ય કૃતિઓને અંગેની 'અવેરનેસ ઑવ ઍમ્બીવેલેન્સ'થી કરવો ઘટે છે, અને વિવેચનવાક્ સ્પષ્ટ વિધાનોને આધારે વિકસે છે તેથી, વિવેચ્યકૃતિ અને વિવેચનકૃતિ વચ્ચેનું, કે અર્થ અને પ્રતિપાદન વચ્ચેનું, અંતર — ડિસ્ક્રીપન્સી — વિવેચનાના લૉજિકનો જ એક ભાગ છે, ઘટકઅંશ છે, એમ સ્વીકારવું ઘટે છે. પોતાના મંતવ્યની વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં, તેમણે ઉમેર્યું છે, કે તોદોરોવ-કથિત વિવેચનાત્મક ચોકસાઈ અને એકરૂપતાના ખયાલોનું અર્થઘટનની આ શિફ્ટિંગ સૃષ્ટિમાં કોઈ સ્થાન નથી — ભાવનમાં પડેલી અંતર્નિહિતતા એક અકાટ્ય બોજો છે, અને સાહિત્યવિવેચકે તે વેંઢારવાનો છે.

ભાષાને અંગેની બધી જ ફિલસૂફીમાં આ પ્રશ્નનો વિચાર થયો છે, પણ પ્રત્યક્ષ વિવેચનાના સંદર્ભમાં તેનો જવલ્લે જ વિચાર થયો છે. પ્રો. દ મૅને અહીં 'ક્લોઝ રીડિંગ' જેવા ઉપકારક વિભાવનું સ્મરણ તો કર્યું જ છે — કેમ કે, સઘન વાચન વડે, તેઓ ઉચિત જ કહે છે, કે આત્મસભાન વાણીના 'નુઆન્સિસ'ને માટેનો ક્રાન કેળવી શકાય છે; પરન્તુ, જ્યારે એવા વાચકને પોતાની જ આત્મસભાનતાને વિશે વિચારવાનો પ્રસંગ

આવે છે, ત્યારે જ બધા પ્રશ્નો ઊભા થાય છે! બધા જ ભાવકોને વિવેચન-પ્રદેશમાં જતાં પડનારી મુશ્કેલીઓનો દ મેન અહીં યથાર્થ ઇશારો કરે છે અને એ રીતે ભાવન-વિવેચનના સંલગ્ન પ્રદેશોની નાજુક ભિન્નતાઓનો પણ ખ્યાલ આપે છે. તેમણે ઉચિત રીતે જ નોંધ્યું છે, કે બ્લાન્શો કે પૂલે જેવા વિવેચકો પોતાની વિવેચનામાં દાર્શનિક કોટિઓનો ઉપયોગ કરે, એટલે 'એક્ચ્યુઅલ ઇન્ટરપ્રિટેટિવ રીડિંગ'ની ક્ષણ ભૂંસાઈ જાય એમ બને છે, અને સમગ્ર પરિણામને પછી તો સ્વીકારી લેવાનું જ રહે છે. વિધાનની 'બ્લાઇન્ડનેસ' અને અર્થની 'ઇન્સાઈટ' વચ્ચેના આ અંતરને, દ મેન આમ, વિવેચનાના એક ઘટકઅંશ તરીકે ફોકસ કરીને પ્રશ્નનો પોતાના તરફથી એક ઉકેલ તો સૂચવે જ છે. એ રીતે કે સાચી વિવેચનામાં 'ક્રાઇસિસ' મૂલ્ય-સ્વરૂપ છે, નહિ કે કોઈ પણ જાતની વિધાયકતાને નહિ જન્માવતી શૂન્યતાસ્વરૂપ-શૂન્યતાવકાશનો અનુભવ કરાવતી આપણી 'કટોકટી' મૂળે એનાથી સાવ જ ભિન્ન છે, કેમ કે, એ સરવાળે દિશાસૂચક છે, જ્યારે આપણી, માત્ર દશાસૂચક.

સમજની અંતર્નિહિતતાને સઘન વાચન જેવા પ્રકરણથી અંધાપો અને સૂઝની વિરોધાભાસી ભાત ધરાવતી વિવેચનવાક્ વડે બહિર્ગત કરી શકાય, ફેડી શકાય, એવું કંઈક મંતવ્ય ઉપસાવતા પ્રો. દ મેન સાહિત્ય-ભાષાના વિચારમાં તેનો પૂરો મહિમા કરે છે; અને એ રીતે, અર્થઘટનના પ્રશ્નને નવેસરથી કેન્દ્રમાં લાવી આપે છે. 'અગેઇન્સ્ટ ઇન્ટરપ્રિટેશન'-વાદીઓ સામે કે અર્થને સંરચનાજાળને રૂપે જોતા સંરચનાવાદીઓ સામે અહીં આમ સંતુલન રચી શકાયું છે. ૧૯૮૨માં છેક હમણાં પ્રકાશિત 'ચિન્તયામિ મનસા'નો પ્રથમ લેખ, 'અર્થઘટન?' — એમ પ્રશ્નાર્થ સાથે સુરેશ જોષી પ્રશ્નનું એક કીમતી નિસ્યંદન આપે છે અને પ્રશ્નને વિશેની આપણી સમજમાં ઘણોબધો વધારો સૂચવી જાય છે. કલાપદાર્થ મોટી વસ છે અને તેનું અર્થઘટન એક પ્રશ્નાર્થ સહિત જ હોઈ શકે તો એવા કેન્દ્રમાં ઠરતી અનેક માર્મિકતાઓ વડે સુરેશભાઈ અહીં દ મેન કે સંરચનાવાદીઓએ પ્રગટાવેલી અનેક પરસ્પરભાવે વિરોધી વાતોનું ઉપકારક નિરસન અજાણતાં જ કરી ગયા છે. એમના અત્યંત કીમતી લેખોમાંનો આ લેખ, તેમ છતાં પણ, સાહિત્યકલાની સત્તાને સરવાળે પહોંચ બહારની બાબત લેખે છે — દ મેનની પરિભાષામાં કહીએ, તો, અર્થઘટન વિશે બોલવાના બહાના-હેઠળ અહીં એની વિરુદ્ધ બોલાયું છે — એન્ડ ધિસ બ્લાઇન્ડનેસ એમિટ્સ ઇન્સાઈટ! પરંતુ, પ્રશ્ન એ છે, કે સુરેશ જોષી કહે છે તેટલી

સમૃદ્ધ કોઈ કૃતિ હોઈ શકે ખરી? એ જો એક વિરલ સંભાવના છે, તો એને વિશેનો આ મર્મ પણ શું એક આકલિત સંભાવના જ નથી? તેઓ કહે છે, કે 'અર્થઘટનમાં મધ્યમ કક્ષાની બુદ્ધિવાળા લોકો જ મોટે ભાગે રાચતા હોય છે. આ તદ્દન સાચું છે, પણ મોટાભાગના વિવેચકો જ્યારે મધ્યમ કક્ષાની બુદ્ધિવાળા જ હોય, અને અર્થઘટનમાં તો શું, કશામાંયે રાચતા ન હોય, તો એ બંને પ્રસંગે શું કરવું?

ત્યારે વિવેચના પોતે જ પ્રશ્નાર્થ હેઠળ આવી જાય છે. આપણી આજે એ જ દશા છે. એ કેન્દ્રસ્થ પ્રશ્નની આસપાસ આવા આવા અનેક પ્રશ્નો ઊપસી આવ્યા છે:

ફિલસૂફી જેમનો આધાર હોય તેવા વિવેચકો આપણી વચ્ચે છે? કયા? કેટલા વિવેચકો કશા પણ દાર્શનિક આધારો સાથે સાહિત્યકલા સાથે પાનું પાડે છે? રસવાદની પરમ્પરા આપણને સંસ્કૃત સાહિત્યના યોગે કરીને સાંપડી હતી, અને રસવાદીઓ પ્રત્યભિજ્ઞાવાદી દર્શનને વરેલા હતા, આપણા કયા વિવેચકોમાં આ સાતત્ય જોવા મળે છે? આપણા પણ્ડિતો ભરત કે અભિનવગુપ્તનાં અથવા તો કુન્તક કે આનન્દવર્ધનનાં શાસ્ત્રોના યથેચ્છ અનુવાદો આપે છે, પણ એ સૌની પરમ્પરામાં કદી પણ પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરે છે? આ વિચ્છેદ અનેક રીતે સાતત્યની જે અસંભવિતતા સૂચવે છે તેનો કોઈ વિચાર આપણે ત્યાં થયો છે? સંસ્કૃત રસ-સિદ્ધાન્તની વારતહેવારે સર્વોપરીતા ઉચ્ચારવી અને પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ વિવેચનાત્મક યદૃચ્છાચાર આચરવો – જોકે એવું પણ હોય, તો હ્યૂમેન-કથિત 'કૅટોફ્ટી' વરતાય. પશ્ચિમમાં આજે જે વિચારાય છે તે બધું આપણે ત્યાં તો સદીઓ પહેલાં હતું એવી આત્મરતિનું સેવન કરવાથી આપણો દહાડો વળ્યો છે ખરો? એમ કહેવું તે બકવાસ છે અને એવો આત્મસંતોષ સંઘરી રાખેલી જડતાનું જ બીજું નામ છે. 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યવિવેચન-ની એક દિશાભૂલ' શીર્ષકથી ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્ય વિવેચને તેના આરમ્ભથી પાશ્ચાત્ય પ્રણાલીનું અનુસરણ કર્યું, અને અહીં-ની પ્રાણવાન પ્રાચીન પ્રણાલીનો અનાદર કર્યો તે ખોટી દિશાનું પગલું હતું' એમ જે કહ્યું છે તે તો પરમ્પરાપ્રતિષ્ઠ સમકાલીનોની તેમ જ વીસી-ત્રીસીના પૂર્વસૂરિઓની ભૂલ સૂચવે છે, નહિ કે આધુનિકોની. જે નવ વિભાવોની, બન્ને પ્રણાલીમાંથી, તેમણે સમાન્તરતા સૂચવી છે તે ખાસ્સા તુલનાત્મક અભ્યાસને માટે સૂચવી છે. એમની દૃષ્ટિએ આપણો પ્રાચીન સાહિત્યવિચાર કેટલીક બાબતોમાં જો 'વધુ ચોક્કસ', 'વધુ સ્પષ્ટ' કે 'વધુ

તર્કસંગત' હોય, તો તેની તુલનાકારોએ સમીક્ષા કરવી ઘટે છે. પરન્તુ દિશાભૂલ દર્શાવીને ડૉ. ભાયાણીએ પશ્ચિમની દિશા છોડી દેવાનું તો નથી જ કહ્યું!

સંસ્કૃત વિવેચનાને માત્ર ઐતિહાસિક મૂલ્યને રૂપે ન જોઈએ, તેને નકામી નથી એમ કહીએ એ જેટલું સાચું છે, તેટલું એ પણ સાચું છે, કે એ પરમ્પરાનું સાતત્ય બધી જ અસંસ્કૃત મૂલ ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યવિવેચનમાં કેમ તૂટી ગયું છે તેનો પગામર્શ કરીએ, અને સમ સામયિક સાહિત્યકૃતિઓને વિશેના તેના વિનિયોગમા રહેલી મૂંઝવણો, મર્યાદાઓ અને કુણ્ઠાઓનો ચોક્કસ વિચાર કરીએ. હુ કાન્ટ, ભવભૂતિ, જગન્નાથનું તુલનાવાચી અધ્યયન કરી લઉં — ગમે તેટલું નિષ્ફળ કે ઓછું નિષ્ફળ, એટલા માટે કે તુલનાત્મક અધ્યયનોમા સફળતાનો વિધાયક માનદણ્ડ કયો તે નક્કી કરી શકાતુ નથી, — તો મારી પ્રત્યક્ષ વિવેચનામા શો ફેર પડે? હુ 'ફૉર્મ' કે 'ફૂલો' જેવા અંતિમો (!) છોડીને વિભાવનાત્મક સતુલન સાધું, એપિસ્ટીમોલોજીની ભૂમિકાએ, તોપણ કૃતિના પ્રત્યક્ષ વિવેચનને ટાણે એ મને કઇ વિવેચનાત્મક પદ્ધતિ અર્પે છે? કયા ઓજારો અર્પે છે? જવાબ એ છે કે કશુંક તો અર્પે જ છે. પરન્તુ ખરો જવાબ એ છે, કે એવી ચોક્કસ અને સાચી તુલનાઓ બે પ્રવાહોને વિશેની મારી સૈદ્ધાન્તિક સમજમાં વધારો કરે છે અને અન્યોની ગેરસમજમાં ઘટાડો કરે છે, તુલનાપરક વિદ્વત્તા સ્વઅર્થે જ હોય છે, એનો પ્રત્યક્ષ વિવેચના સાથે પ્રભાવક યોગ ઊભો કરવાનુ બાકી રહે છે. પાણ્ડિત્યના વિકસનને માટે આવા અધ્યયનો વિવેચકો વડે થાય, તો તેથી તેટલો ઉપકાર છે, ન વધુ પણ પ્રસ્તુત પ્રશ્ન તો આ છે, કે એયે કયા છે?

જે વિવેચકો, ભાયાણીસાહેબે જેમને સાહિત્યના અધ્યાપકો કહ્યા છે, એમણે આપેલાં નામો વાપરીને એમની જ ટીકા વિસ્તારીને, કહું, કે, એલિયટ, રિચર્ડ્ઝ, ટેયટ, વિમ્સેટ, વેલેક, યાકોલ્સન, ફ્રાઉનર, બાર્થ, ફ્રાય વગેરે થયા જ નથી એમ માનીને ગગડાવવાની પ્રથાને વરેલા છે, તે વિવેચકો શુ ભામહ, દણ્ડી, મમ્મટ, આનન્દવર્ધન, કુન્તક, જગન્નાથ, વિશ્વનાથ કે અભિનવગુપ્તનો તેમના વર્તમાન જીવનકાળ દરમ્યાન કદી પણ અભ્યાસ કરવા જવાના છે ખરા? આપણી વિવેચનવિષયક કટોકટીના કારણો આપણે માત્ર રૂપનિર્મિતવાદને, સંરચનાવાદને કે પશ્ચિમના કોઈ પણ વાદ-વિચારને વરીએ તેમા નથી; તો, આપણી પ્રાચીન સસ્કૃતપરમ્પરાને આપણે લગીરેય જોતા નથી તેમા પણ નથી; કે આપણે તુલનાવાચી અધ્યયનો

વડે બંને પ્રણાલીઓનું સ્વારસ્ય ચિંતવતા નથી તેમાં પણ નથી. આપણી કટોકટીનાં કારણોનું એક જ મૂળ છે, કે આપણે કશાયને વરેલા નથી. આપણા સમકાલીન વિવેચકે કશી કંઠી બાંધી જ નથી, દિશા પકડી જ નથી, પછી દિશાભૂલનો પ્રશ્ન જ ક્યાંથી ઉદ્ભવે? ફ્રી-લાન્સ જર્નાલિસ્ટ શૈલીનાં, પરન્તુ તેથે નિમ્નતર, લખાણોની કક્ષાએ થયેલો આપણો વિનિપાત આમ અકારણ નથી, બલકે એને માટેનો કેટલાકનો પક્ષપાત અને કેટલાકનો હડકવા સકારણ છે: એમાં ખાસ્સું ફાવે છે: ફિલસૂફી, વાદવિચાર, પદ્ધતિ કે ઓજાર તો શું વિવેચ્યકૃતિની હાજરી પણ આવશ્યક નથી, કાગળપેનનું હોવું અનિવાર્ય છે ખરું...

પોલ દ મેનનું તો એટલુંય ભાગ્ય છે, કે એ, સાહિત્યવિવેચનમે ફિલસૂફીને બદલે સમાજ-વિજ્ઞાનો પ્રતિ ધસતું જોઈ શકયા. આપણે ગાંધી-યુગમાં અદના આદમીનું જીવન, સાહિત્યની સામગ્રી બને એવી સમજ કેન્દ્રસ્થ કરી શકેલા. પણ કાલેલકર આદિ વડે પ્રસ્તુત સમાજ-સંસ્કૃતિ-લક્ષી સાહિત્યવિચારનો પછી, આપણે ત્યાં કશો પિણ્ડ બંધાયો નથી. સમાજ-વિજ્ઞાનો જેમનો આધાર હોય એવા વિવેચકો તો ગાંધીયુગે પણ નથી આપ્યા, તો આજે તો હોય જ ક્યાંથી? સાહિત્યવિવેચનને એવા પરિવેશો વચ્ચે ખિલવવાની એ યોગ્ય ઘડી હતી, પણ એ ચૂકી જવાઈ છે. છેલ્લે સંરચનાવાદ કે ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાની વાત આવી ત્યારે કેટલાક ગાંધીયુગીન સારસ્વતોને એવી આશા બંધાઈ હતી, કે આ તો અમે કહેતા હતા તે જ છે, ને તે જ હવે વિકસી રહ્યું છે, જીતવાના અમે જ છીએ...

પોતાની શ્રદ્ધાઓને સિદ્ધાન્ત લગી નહિ વિકસાવી શકેલા અને તરતના રૂપનિર્મિતિવાદને વાંઝણી શંકાથી જોનારા, આ 'જીવન'વાદીઓ, જૂના-નવા બંને, ગુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યની મોટામાં મોટી કુણ્ઠાઓ છે, કેમ કે હમેશાં તેઓ 'જીવન', 'લોક,' 'પ્રજાભિમુખતા', 'સમાજ,' 'લોકપ્રિયતા' વગેરે વગેરે શબ્દો કશી, વ્યાખ્યા વિના, નેઈવલી, જૂની ઢાલ તરીકે વાપરે છે અને પોતાની વિચાર-જડતાને સલુકાઈથી સાચવી લે છે. આ વિવેચકો-(!)એ સમાજશાસ્ત્ર, ઇતિહાસ, સંકેતવિજ્ઞાન, ભાષાવિજ્ઞાન, નૃવંશ-વિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન વગેરેનું એકડેએકથી જ્ઞાન મેળવવાની જરૂર છે, અને ખાસ તો, સર્જનાત્મક સાહિત્ય નિયમિતપણે વાંચવાની ટેવ પાડવાની જરૂર છે. ઇકોલોજી કે એથ્નોલોજી જેવા ઉચ્ચારો કરનારે કઈ ઉત્તમ સાહિત્યકૃતિઓ વાંચી છે તે પ્રશ્ન હવે તો મહત્ત્વનો બની જાય છે.

જીવનમા તો કશી પણ ચીજનો સમાહાર છે, પણ સાહિત્યમા ? સાહિત્યમા કશી પણ ચીજનો જરૂર પડચે પરિહાર કરાતો હોય છે, એ કેમ ? અને એથી શું સિદ્ધ થયુ ? એવા પ્રશ્નોની દિશામા પદ્ધતિપુર.સર આગળ વધી શકાય. 'સબ્જેક્ટ' અને 'ઑબ્જેક્ટ'ના ધ્રુવોને લેવી સ્ટ્રૌસની વિચારધારા 'ઇન્ટર સબ્જેક્ટિવ'ના વિભાવથી છેદી નાખે છે ત્યારે એપિસ્ટીમોલૉજી અને ઑન્ટોલૉજીના બંને સ્તરે એક વ્યાપક અને એટલું જ મૂળગામી પરિવર્તન પ્રસરે છે. સાહિત્યનુ સમાજશાસ્ત્ર રચનારને કે સમાજ-વિજ્ઞાનોની ભૂમિકાએ સાહિત્યવિચારનો વિકાસ ઇચ્છનારને આ નવ્ય વિભાવોનુ વિસ્મરણ પરવડે જ શી રીતે ? પણ પ્રસ્તુત પ્રશ્ન તો મૂળનો છે, કે કયા છે એ વિવેચકો ?

કશા બાહ્ય દબાણો હેઠળ, આ પ્રદેશમાં, કોઈ 'દલિત કવિતા' કે 'માર્ક્સવાદ' એમ બોલે છે ત્યારે, અથવા કોઈ, "માર્ક્સવાદી વિવેચન' આપણે ત્યા કેમ નથી, હોવુ જોઈએ." કહીને મહત્ત્વની યાદ અપાવ્યાનો દેખાવ કરે છે ત્યારે આ લખનારને માત્ર હસવુ આવે છે! કશા કૉરેસ્પૉન્ડિંગ ફિનોમિનનને વર્ણવ્યા વિના કે ધ્યાનમા લીધા વિના આ બધા સંકેતોને વાપરવાથી ઘણી વાર તો એના વાચ્યાર્થનો બોધ પણ મળતો નથી ! રસવાદીઓની પરિભાષા પછી આપણને રૂપનિર્મિતિવાદીઓની મેટાફૅરિકલ પરિભાષા મળી, પણ સંકેતવિજ્ઞાનસંરચનાવાદ વડે પુરસ્કૃત મેથડોલૉજિકલ પરિભાષા હજી મળી નથી. પરિણામે, આપણી વિવેચનવાઙ્‌નું હજી કશુ નોંધપાત્ર ટેક્સ્ચર બંધાયુ નથી અને તેમા આપણી કૂદકા લગાવવાને પ્રેરતી આ વાનરવૃત્તિનો ફાળો ઓછો નથી.

એટલે કે, આપણી પાસે બંને મુખ્ય ધારાનો પરિચય કરાવતા વિવેચકવર્ગો નથી — નથી ફિલસૂફીને વરેલા વિવેચકો કે નથી સમાજ-વિજ્ઞાનોને વરેલા વિવેચકો. રડચાખડચાઓના પુરુષાર્થને અપવાદનુ મૂલ્ય આપીએ તોપણ મોટાભાગના તો નિરાધાર લપટુ લખનારા લેખકો છે પોતે કોઈ વાદ વિચારમા માનતા નથી, અથવા તો પોતાનો તો સાહિત્ય-વાદ છે એવી શેખી કરીને સમજદારમા ખપવાની કુશળતા એ લોકોએ કેળવી લીધી છે ખરેખર તો એક બૌદ્ધિક તરીકે સાહિત્યકલાનુ પરિશીલન કરવાને જોઈતા ખમીરનો આપણામા અભાવ છે, એક પ્રજા તરીકે હજી આપણે પછાત છીએ, આપણી પુખ્તતાનુ આ મૂળની ઊણપને લીધે વિકસન થતુ નથી, હજી આપણે ઘણી વાતે 'ન્હાના' છીએ.

વિચારો અને વિભાવો સાથે પાનું પાડતાં, નહિતર, આપણને રૂપનિર્મિતિવાદ છેલ્લી પચીસીમાં પ્રવેશ્યો ત્યારનું આવડી ગયું હોત. કોઈ પણ વાદવિચારમાં, પ્રતીત થયેલા સત્યને વિશેનું દઢીકરણ હોય છે, આવશ્યક પ્રસરણ હોય છે, એટલું જ નહિ, પરન્તુ તેને વિશિષ્ટ પદ્ધતિ વડે એક ઓળખી શકાય તેવો ઘાટ અપાયો હોય છે. એવા મૂર્ત સત્યને બીજો વાદવિચાર પછી બદલે છે, કહો કે બદલાયેલી દષ્ટિભંગિથી, જુદા પરિપ્રેક્ષ્યથી, નવી પદ્ધતિથી એ જ સત્યનું બીજા સત્યમાં રૂપાન્તર કરી લેવાય છે. વિકાસના ઇતિહાસની આ ગતિવિધિ પ્રમાણવાને માટેનાં ઉત્સાહ, કાળજી, ખેલદિલી આપણામાં નથી; એટલે આપણી વચ્ચે બૌદ્ધિક અ-પ્રામાણિકો વધુ છે, જડભરતો વધુ છે — અને ત્યારે, દ મૅન-કથિત કટોકટી અસંભવ છે; સુરેશ જોષીની કલામર્મને છતો કરતી, સદા પશ્ચિમ આદિ વૈશ્વિક સંદર્ભોમાં ભમતી દષ્ટિનું એમની જેમ આવશ્યક નિજી નિસ્યન્દન કરી લેવાનું બીજાઓ માટે શક્ય નથી, એવું 'ઍકલેક્ટિસિઝમ' ધારનારા વિરલ છે. ડૉ. ભાયાણીનો સંસ્કૃત-રાગ પણ અનુકરણીય બને તેવું કૌવત આપણું નથી. આ વિવિધ દિશાઓમાં આપણે ગતિ નથી કરી શકતા, તેનું મૂળ કારણ આ સૌને ધારી શકે એવું 'ક્રિટીકલ મૅટ્રિક્સ' આપણી પાસે નથી. અહીં, પુસ્તકના ઉત્તરાર્ધમાં તે ઊભું કરવાના નમ્ર પ્રયાસ છે. ભોંય નથી તેથી બીજનિક્ષેપ ફળતો નથી, ગર્ભાધાન થતું નથી, અહીં એવી ભોંય ઊભી કરવી છે.

બૌદ્ધિકતા, તર્ક, વિચાર કે એ દિશાની નવતાના વિરોધીઓને 'મિસોલોજીસ્ટ' કહેવાય છે. એવા બુદ્ધિ-ધૃણો આપણે ત્યાં આજે વધુ ને વધુ ઉભરાતા રહ્યા છે અને વિવેચનાના સત્યને તેમ જ મૂલ્યને અંધારામાં રાખી રહ્યા છે. તેમનું નિરસન કરવાની ઘડી આવી લાગી છે, આપણે તે કરીએ.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

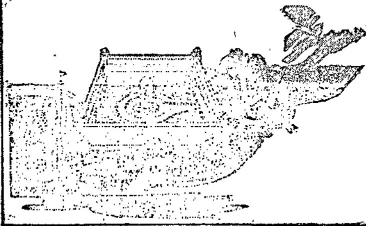
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वदा॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક - ઉષા જોષી, ૫૭, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા ૨
મુદ્રક નવાભાઈ એન પટેલ, મધુ પ્રિન્ટરી દૂધવાળી પોળ, ધીકાંટા રોડ અમદાવાદ-૧

એતદ્-૫૩

એતદ્

ઑગસ્ટ ૧૯૮૨ વર્ષ ૫ અંક ૫૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૯૦ ००२

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૯, ફ્લૅટ ૨૪, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ મુંબઈ રસિક શાહ મુંબઈ

પ્રા મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ००१

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સદ્‌ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ રતનપોળ અમદાવાદ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ ઉષા જોષીના સરનામે કરવો

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો

સૌ ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા ૩૯०००२

ફરતો મેવાડો

ઇન્દુ ગોસ્વામી

નથી છેડો નથી છૂટકો
મલકઉતાર મોજડી થઈને
મહેરામણ
ક્યાં નાંગરશે
ગજવામાં પાણીનો પડછાયોય નથી
આંખ એક ખૂણેથી બીજે ખૂણે
ફરતો કારાવાસ છે
ઝરણું નદી છાંટો હરણું :
સઘળું
ભૂતિયા ટાવરના ડંકા
ડંકે ડંકે
વહેતી વારતા પર
કાન મંડાય ન મંડાય ને
ઊડતે ભાલે આરબ બહાર આવે
છે કોઈ ખોબોએક છાયાનો
છત્રપતિ
તાડ ફરફરે છે
હાડ બળબળે છે
ઉમરીના પેટમાં મૃગજળ ઠરતું નથી
છે કોઈ
તેત્રીસ કોટિ તાડ પરે
લ
ટ
ક
તા

૧ એવદ્દ ઓગસ્ટ ૮૨

ત્રિશંકુરાયનો તરવૈયો

પણ આભ
ક્યારે ઊંચું આભ નહોતું
વણમાગ્યું ટપકી પડે એવું નામસ્તો
કાળા માથાનું કપાળ
તે કૂટયા કરો કક્કાની જેમ:
લોહીમાં ક્યાંય
કલકલિયો તો છે નહીં કે ભફ્ફાંગ દઈ
કળણમાં કૂદી
ફલમી આંખો ઊંચકી લાવે
મન છે તો મંજરી છે
વા છે તો વૈશાખ
        પણ આપણું કામ તો કે થડવઢ
        જીવ તો કે જનોઈવઢ
        પછી
        કાળા અક્ષરને કુહાડે મારે કોણ
હું હવે જાણીજોઈ
        ઉંબરે ફૂલ નહીં મૂકું
        કંકુ કે ચોખા કે ચપટીને ચાકરે
        નહીં ચડું
        મઠે દારકો થવા-
        'ઓ રે ભાઈ ઊંટ' એવું ય નહીં ભણું:
પુરનારે અહીં પરથમથી જ
પગમાં
કીડિયારું પૂરી દીધું છે
મારો મેવાડો એમ કંઈ
મારા ખભાને ભારે નહીં પડે
બહુ બહુ તો...

૨ ઑગસ્ટ '૮૨

ઍચસી : એક અરણ્યાનુભૂતિ

મણિલાલ હ. પટેલ

તું નિબિડ અરણ્ય
ધરતીની છાતી પર ફૂટેલાં
બદામરંગી બે શૃંગો તું,
તું વૃક્ષોનો ચંદનવર્ણો વ્યાપ,
લીલાકચ્ચ ઝેરનો દરિયો તું
તું કંટકવાળું લોહી—
રુક્ષ ખાલ પર.

તારા હોઠથી સરેલા શબ્દો જ
દવની શિખાઓ છે,
શાખાઓ તારી આંગળીઓ,
હથેલી : પાંદડાં.
તું વૃક્ષોને વીંટળાય
આગિયાઓ થઈ થઈને,
સૂતેલા પ્હાડો તારાં પડખાં
ઉરુઓ ખીણોમાં ઢળતા ઢાળ
કંપાવી દે મારાં પાતાળને
એ પ્રજ્વલિત ભૂમિ તે તું જ...

તારી છાતીનાં પંખીઓ ઊડે
બૂડે ટેકરીઓ છાતીમાં,
કુંવારી ધરા સુખડ-ગંધી–
તારી કાયાનો તરલેટો।
ને ભરડો લેતી કટિમેખલા નદીનું
વ્યગ્ર વિવશ વહેવું એટલે તું.

૩ એતદ્ ઑગસ્ટ, ૮૨

નિર્મળ નિર્ઝરના
તળિયે ઝગમગતી
તારી આંખો – ફૂકા !

ઉપર તારાં તડકિત ઉન્નત શૃંગો
ને પાતાળમાં યજ્ઞવેદી
તું પ્રગટું પ્રગટું થતી આગ
વૃક્ષોને આલિંગતી
નજર લોહીલુહાણ,
તું વૃક્ષોની ટશર
રુક્ષ પવનો રમે કેશમાં
તારી ઉચ્છ્વાસિત હવા
રીંછ થઈ રસ્તા સૂંઘે,
ડોલતાં તરુઓનો કેફ તું...
તું ગંધની ખરબચડી ટકરીઓ.
શમણામાં સૂર્યોદય થાય
ને ખીણોમાં ઝરણાં ફૂટે !
પછી સવારે
ખળખળ વહેવા માંડે અરણ્ય
ખળખળ વહેવા માંડે તું —
આ અરણ્યથી
તે અરણ્ય સુધી...

છ કાવ્યો

અનુ. સુરેશ જોષી

નિરીક્ષક

હોર્હે લુઈસ બોર્હેસ

પ્રકાશ પ્રવેશે છે ને મને યાદ આવે છે કે હું કોણ છું;
એ પણે ઊભો રહ્યો છે.
એનું નામ કહીને એ શરૂઆત કરે છે, (તમે તો સમજી જ
ગયા હશો કે) એ નામ મારું છે.
સાત ગુણ્યા દશ વરસો સુધી ચાલી આવેલી ગુલામી હું
ફરીથી સ્વીકારું છું.
એનાં સ્મરણોનો ભાર એ મારા પર લાદે છે.
રોજ-બ-રોજનાં દુઃખડાંનો ભાર પણ એ મારા પર લાદે છે
(એને જ તો કહીએ છીએ માનવીય પરિસ્થિતિ)
હું એનો બુઢ્ઢો સેવક; હું એના પગ ધોઉં એવું એ ઇચ્છે.
દરેક દર્પણમાં સંતાઈને એ મારા પર જાસૂસી કરે,
ચળકતા સીસમમાંથી ને દુકાનોના કાચમાંથી પણ.
આ કે તે સ્ત્રીએ એને ધૂતકારી કાઢ્યો છે, એની વેદનામાંય
મારે સહભાગી થવાનું.
એ હવે આ કવિતા મને લખાવે છે, જે મને જરાય ગમતી નથી.
હકીલી એન્ગ્લો-સેક્સન ભાષા શીખવાની મારે શરૂઆત
(હાલ પૂરતી) કરવી જોઈએ એવી એની જીદ છે.
મરી ગયેલા સૈનિકોની વીરપૂજા કરવા માટે મને એણે
સમ્મત કર્યો છે — એ એવા
લોકો છે જેમની સાથે મને એક શબ્દ સરખો બોલવાનું ન સૂઝે.
હવે દાદરને છેલ્લે પગથિયે, મને લાગે છે કે મારી સાવ
અડોઅડ જ છે.

૫ એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૨

એ મારાં પગલાંમાં છે, મારા અવાજમાં છે.
એવી એક્રેય વિગત નથી જેમાં એ નથી. મને એનો ભારે
અણગમો છે.
એને ભાગ્યે જ કશું દેખાય છે એવું કહેવાનો મને ખૂબ સંતોષ છે.
હું ગોળાકાર કોટડીમાં છું અને જેનો છેડો જ દેખાતો નથી
એવી દીવાલો મને ઘેરી વળે છે.
અમારામાંથી કોઈ કોઈને છેતરતું નથી, પણ અમે બન્ને જૂઠું
બોલીએ છીએ.
અમે એકબીજાને સારી પેઠે ઓળખીએ છીએ, અમે તો કદી
વિખૂટા ન પડનારા ભાઈઓ.
મારા જ પ્યાલામાંથી તું પાણી પીએ અને મારો જ રોટલો તું
હડપ કરી જાય.
આપઘાતનું બારણું તો ખુલ્લું જ છે, પણ ધર્માચાર્યો ભારપૂર્વક કહે
છે કે એ પરલોકમાંય હું મારી જ રાહ જોતો હોઈશ.

૬ ઑગસ્ટ ૮૨

ત્યાં પહોંચવા માટે નિસરણી મૂકવી પડે. દાદર છે જ નહિ.
અવ્યવસ્થાના ઉકરડા સિવાય કાતરિયામાં બીજું શોધવાનું ય શું હોય ?
ત્યાં ભેજની વાસ આવે છે.
પાછલો પહોર સૂકવવા નાખેલાં કપડાંમાં થઈને ત્યાં પ્રવેશે છે.
છાપરાની વળીઓ માથા નજીક તોળાઈ રહે છે,
કોઈ ત્યાં પગ મૂકવાની હિમ્મત કરતું નથી, ફરસ પણ સડી ગઈ છે.
એક સંકેલી લેવાય એવો ખાટલો, તેય ભાંગેલો.
થોડાંક નકામાં થઈ ગયેલાં ઓજારો,.
મરી ગયેલ વૃદ્ધની હેલણખુરશી.
દીવો મૂકવાની બેઠક
એક ઝોળી, એની ઝૂલના તાંતણેતાંતણા છૂટા.
બીજો સાજસરંજામ ને કાગળો.
સૈન્યમાં સેવા બજાવ્યા બદલનો એકાદ બિલ્લો
એક જૂની કોલસાવાળી ઇસ્ત્રી.
સમયસર થમ્બી ગયેલું એક ઘડિયાળ, એનું લોલક ભાંગેલું.
ઢોળ ઊખડી ગયું છે એવી ફ્રેઈમ, એમાં કશું મઢ્યું નથી.
પૂંઠાંની શતરંજ, થોડાં ભાંગેલાં પ્યાદાં.
માત્ર બે જ પગવાળી એક સગડી
ચામડાની પેટી.
ફૂગાઈ ઊઠેલી જૂની વાર્તાની ચોપડી, એનું નામ કારીગરીથી કોતરેલું,
એક છબિ — એ ગમે તેની હોઈ શકે.
ઘસાઈ ગયેલું ચામડું — એક વાર એને વ્યાઘ્રચર્મ કહેતા હતા.
એક ચાવી — એનું તાળું ખોવાઈ ગયું છે.

૭ એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૨

કાતરિયામાં આપણને બીજું શું જોવા મળે ?
આ બધું સટરપટર જ ને !
વિસ્મૃતિને માટે, બધી જ ભૂલાઈ ગયેલી વસ્તુઓ માટે
મે આ સ્મારક રચ્યું છે.
(એ કાંસાના જેટલું ટકી રહે એવું નથી તે નિર્વિવાદ)
હવે એ પણ આ બધી વસ્તુઓમાં ખોવાઈ જશે.

૮ એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૨

આંધળો

હોર્હે લુઈસ બોર્હેસ

જ્યારે જ્યારે હું દર્પણમાંના ચહેરા તરફ જોઉં છું
ત્યારે કયો ચહેરો મને જોઈ રહ્યો છે તે મને સમજાતું નથી.
કયો વૃદ્ધ ચહેરો નિઃશબ્દ અને ક્લાન્ત ક્રોધથી
પોતાનું પ્રતિબિમ્બ શોધી રહ્યો છે તે હું જાણતો નથી.
અન્ધાપાને કારણે મારું તો બધું જ ધીમું,
મારા હાથ વડે હું મારા ચહેરાના ઊંચાનીચા ભાગોને ઓળખું,
પ્રકાશનો એક ઝબકારો મારામાં પ્રવેશે
તારા વાળનું હું અનુમાન કરી લઉં.
એ રાખોડી રંગના અને સાથે સાથે સોનેરી પણ ખરા!
હું ફરીથી કહું છું કે મેં કશું ઝાઝું ખોયું નથી.
જે ખોયું છે તે તો વસ્તુઓની ઉપરની તુચ્છ ત્વચા માત્ર.
આ ડહાપણભર્યા શબ્દો મિલ્ટનના છે, ને એમાં ખાનદાની છે.
પણ મને પત્રોના અને ગુલાબોના વિચાર આવે છે.
મને એમ પણ થાય છે કે જો હું મારો ચહેરોમહોરો જોઈ શકું
તો હું કોણ છું તે, આ મહામૂલા નમતા પહોરે, જાણી તો શકું.

૯ એતદ્. ઑગસ્ટ ૮૨

બહુ બધાં જગત

વૉશિન્ગ્ટન ડેલગાડો

જુદાં જુદાં પચાસ જગત મારા ટેબલ પર પડ્યાં છે,
મારા ઓરડામાં આંટા મારે છે, નળ ખોલી નાખે છે
મારા તરફ જુએ છે અને મને બોલાવે છે
અને મારા શરીરના ટુકડાઓને એમની વચ્ચે વહેંચી લે છે.
મારા નામમાં પચાસ જણ વસે છે,
મારી મૃત માતાના પત્રો વાંચે છે,
એઓ છાપાને કાન દઈને નિરર્થક ઇતિહાસના ધબકારા સાંભળે છે,
ઇતિહાસના ઉકરડા પાસે પડેલી
એન્કોનની પીળી રેતીને પંપાળે છે,
કે પછી અનેક મુખ, નાક, ફેફસાં
ચિરકાળના વાળ અને મૂળ–
આ બધાએ ગજબનાક બદલી નાખેલાં
પાણીને પીએ છે, હવાને શ્વસે છે.
દિવસની આ વેળાએ
કેળના પાન મારે માથે છાયા કરે છે.
એક માખી બણબણે છે અને એક નાનું વાદળ
નથી ખસતું કે નથી ગાજતું.
હું માક્સ વાંચું છું ને જાણું છું
કે ઇતિહાસ એનું પુનરાવર્તન કર્યા કરે છે
એને એ એવું ફારસ છે
જે આપણને રડાવે છે.
મારા બાળકોનાં મુખ પરની મુદ્રાઓને હું પંપાળું છું
એઓ નવા ઉકરડાઓ વચ્ચે મરી જશે.

૧૦ એતદ્ ઑગસ્ટ ૮૨

સિનેમામાં હું પથ્થરની જાડી દીવાલથી ઘેરાયેલાં
સાંકડાં બારણાં આગળ ટૂંટિયું વળીને પડેલા
આંખોથી અને શબ્દોથી ગૂંગળાયેલા
ઈવાનને જોઉં છું.
એ કટાર અને ઝેરથી બચી ગયો છે
કારણ કે ઇતિહાસ ફરી ફરી પુનરાવર્તન પામતું
એક ફારસ છે.
મારા બાટલાના પાયા આગળ,
ખુરશીઓ ઉપર અને ટેબલ ઉપર
મારી ચોપડીઓનો ઢગલો પડ્યો છે.
ત્યાં મને યાદ આવે છે કે જમવાનો વખત થયો છે,
હોરેસના શબ્દો અને આ નાનું ઘર—
એટલાથી જ હું સન્તોષાઈ જવાનો નથી.
હું સમુદ્રના ઉછાળા સામે છાતી કાઢીને ઊભો રહેવાનો નથી
કે હું પવન પર સરકચે જવાનો નથી
હું મારા ઘરમાં રહેવાનો નથી.
હું ફરી ફરી જીવ્યા કરીશ
આ સુન્દર શબ્દો
વારે વારે છેતર્યા કરશે
વિફળ ગયેલી વાસનાઓના પવનનો ઝોકો
કે પ્રેમની રમત.
હું કાગળો પર દસ્તખત કરું છું જે કદાચને લંબાવે છે.
બીજા શબ્દોમાં કહું તો જરૂરિયાતને કે વિષાદને લંબાવે છે
જંગલમાં માણસો મરે છે અને લડે છે,
હું સિગારેટ સળગાઉં છું
અને એને પચાસ અર્થહીન જગતમાં
વહેંચી નાખું છું.

૧૧ એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૨

જીવનની સમજૂતી અને મરણની જાસૂસી   વોશિન્ગ્ટન ડેલગાડો

વાસ્તવિકતા મારાં કાગળિયાં એકઠાં કરે છે,
મારા ઘરમાંના અસબાબને વ્યવસ્થિત ગોઠવે છે,
કુશળતાથી ચોકમાં ડગલે વળે છે
સમુદ્રમાં તરે છે
બન્દરમાં એની સોડમથી જાહેરાત કરે છે
મારાં સ્વપ્નોમાં એ પિરામિડો અને શબ્દોને રચે છે.

વાસ્તવિકતા મને લપેટી લે છે
અને એ ખુશનુમા હવા અને છાપાંથી ભરી ભરી છે,
જ્યાં જાઉં ત્યાં એને વાંચું, એનો જ શ્વાસ લઉં.
એના આકાર વિશે ગોટાળો ઊભો કરું ને એની જોડે ભટકાઈ પડું
અથવા એકાએક ખસે ને મારી જોડે અથડાઈ પડે.
આ રીતે કે તે રીતે એ નસકોરાંને છૂંદી નાખે.

વાસ્તવિકતા
મારામાં છે,
હું એનો નિર્ણય કરું, પહેલેથી એને કળી જાઉં, એની ખાતરી
કરી લઉં

અને ભૂલો કરું:
આ દુરારાધ્ય વાસ્તવિકતા
મારા પર રાજ કરે છે.
પથારીમાં હું શ્વાસ લઉં છું; વાસ્તવિકતા મારામાં શ્વાસ લે છે.
એકાદ દિવસે કે એકાદ રાતે
હું શ્વાસ લેતો બંધ થઈ જઈશ
અને વાસ્તવિકતા મારા ઘરમાંથી, મારી પથારીમાંથી,
મારા શરીરમાંથી અને મારા આત્મામાંથી ચાલી ગઈ હશે.

૨૨ એતદ્ ઑગસ્ટ ૮૨

એવાય દિવસો આવે–

શેકે વાયેહેા

એવાય દિવસો આવે જ્યારે
પોતાની હયાતીનુંય કોઈને ભાન ન રહે:
જ્યારે જિન્દગી સંકોચાઈ જાય
અને આપણે માટે બહુ ટૂંકી પડે,
જ્યારે દરરોજ સવારે
આપણી શિરાઓમાં લોહીને નવેસરથી જગાડવાનું
કપરું થઈ પડે.
એ દિવસો
આપણા જ હાડપિંજર જોડે વાતો કરવાના,
આપણી અંદર જ ટૂંટિયું વળીને રહેવાના,
એ હાડકાંઓ પર અંધારામાં આંસુ સારવાનાં.
આપણી જ ચામડીને કફન તરીકે ઓઢવાના
એ દિવસે જિન્દગીને કહી દેવું:
ચાલી જા, ઘરે કોઈ નથી;
પછી કોઈક વાર આવજે.

૧૩ એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૨

અને બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો બધું જ યથાવત્—પૂર્વવત્ ...અને અખંડ. જે છે તે એક નિઃસીમ શૂન્યતા સિવાય બીજું કંઈ નથી. અને એથીય આગળ વધીને કહેવું હોય તો એ નિઃસીમ શૂન્યતાને એક મૃતદેહ રૂપે જ કલ્પવી પડે. બસ...એક મૃતદેહ અને એથી વધીને બીજું કંઈ નહીં. હા...પૂછી શકાય ખરું, કે તો પછી આ બધું ધબકે છે તે શું છે? બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ વિચારવાનું ચાલુ રાખીએ તો આ બધું ધબકે છે તેને, પ્રયત્નો તરીકે ઓળખાવી શકાય. મૃતદેહના શરીર પર પથરાયેલા અગણિત જંતુઓ...અને તેમાંના કોઈ એક મૃતદેહને ફોલી ખાવાનો કરેલો પ્રયત્ન. હવે ફોલી ખાવાના એ પ્રયત્નમાં ને પ્રયત્નમાં મૃતદેહના હાથ પરનો એકાદ વાળ જો ઝાલી જાય તો તેને સજીવતા કહેવાય...બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યમાં.

હવે થોડા સંકોચાઈએ અને પછી વિચારીએ. બ્રહ્માંડ પરથી નીકળી સંકોચાતા સંકોચાતા, આકાશગંગાઓ...નિહારિકાઓ પર આવીએ. હજુ વધુ સંકોચાઈએ અને તારાવિશ્વો...તારામંડળો પર આવીએ. હજુ સહેજ. બસ હવે એક જ તારો છે અને તારાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારવાનું છે. પરંતુ અહીં પણ વિચારવાની શરૂઆત જ થઈ નથી શકતી. વિચારવા માટે કોઈક અફાટ એકસૂત્રતામાં પણ વચ્ચે ક્યાંક તિરાડ જેવું જોઈએ. વિચારવા માટે જે છે, તે ઉપરાંત પણ કશુંક જોઈએ. કશાકનો ઉદ્ભવ કે કશાકનો અંત જોઈએ. માત્ર વ્યાપ્યા કરતા અને વ્યાપ્યા જ કરતા કેવળ સનાતન ઉપર કશું વિચારી શકાય નહીં. આથી તારાઓના પરિપ્રેક્ષ્યમાં અગાઉ જેવું જ...નહીં કશાનો ઉદ્ભવ કે નહીં કશાનો અંત. હા, આજુબાજુ વીંટળાયેલા અન્ધકારના ગૂંચળામાં નાનાં નાનાં પ્રકાશિત બિન્દુઓ વિખરાયેલાં પડ્યાં છે. કશુંક દર્શાવવું જ હોય તો જે છે તેને

ખદબદવું' કહી શકાય. અહીં' પણ 'જં'તુ શબ્દનો આશરો લઈ શકાય. પરંતુ તેનાથી કોઈ વધુ સ્પષ્ટ ચિત્ર તો ન જ ઊપસાવી શકાય. અન્ધકારના અનંત આકારમાં વિખરાઈને પડેલાં નાનાં નાનાં પ્રકાશિત બિન્દુઓની આજુબાજુ ખદબદવું......કોનું...શા માટે...શી રીતે...કેમ...ક્યારે...ક્યાંથી...ક્યાં સુધી વગેરે બધું પ્રશ્નો તરીકે જ રહી જાય છે. ઉત્તર માટે ધારણાઓનો આધાર લેવા કરતાં વધુ સંકોચાઈ શકાતું હોય તો...આગળ વધી શકાય.

હવે સંકોચાવાની સાથોસાથ, નજીક પણ આવતા જવાનું છે. અલબત્ત, તારાની જ વાત છે — અંગુલિનિર્દેશ, સૂર્યના (આપણા તારાના) પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારવા તરફનો છે. આ સ્થળેથી એક સમયનું પરિમાણ ઉમેરી શકાશે એટલું જ. તેનાથી કંઈ ખાસ ફરક પડતો નથી. ખદબદાટને બદલે સળવળાટ. સમયને આધારે સળવળાટને વધુ પામી શકાય નહિ,... સૂર્યના પરિપ્રેક્ષ્યમાં તો નહીં જ. આમ આટલું સંકોચાયા પછીય, જે વસ્તુ વિશે આપણે વાત કરવા માગીએ છીએ, તેનો ઉલ્લેખ એક ઘટના તરીકે તો ન જ કરી શકાય. અલબત્ત, જેની આપણે વાત કરવા માગીએ છીએ — તેના અસ્તિત્વના મૂળમાં સૂર્ય જ હોવા છતાં પણ તે વસ્તુ કે જેની આપણે વાત કરવા માગીએ છીએ તેને......જેમ કિરણોને અલગ અલગ તારવી શકાતાં નથી તેમ, બુદ્બુદમાં રહેલા બુદ્બુદના એક કણ તરીકે જોવી પડે.

આ સૂર્યના પરિપ્રેક્ષ્યની વાત થઈ. હવે સંકોચાવાની માત્રા પહેલાં કરતાં ઘટશે. પરંતુ લાગશે એવું કે જાણે રીતસરનું સંકોચાઈ રહ્યા છીએ.

ગ્રહમાળામાં પ્રવેશ કરીએ અને નામની પરવા કર્યા વિના કોઈ નજીકના એકાદા ગ્રહના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ. હવે જે નવું ઉમેરાતું તત્ત્વ છે, તે છે દિશા...અને જ્યાં જ્યાં દિશા હોય છે ત્યાં ત્યાં આંગળી ચીંધી શકાતી હોય છે. આથી હવે જ્યારે જ્યારે દર્શાવવાનું આવશે ત્યારે ત્યારે આંગળી ચીંધી શકાશે. પરન્તુ વિચારવાનું આવશે ત્યારે? અને જ્યાં સુધી ગ્રહના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વાત થશે ત્યાં સુધી દર્શાવવાનું આવવાનું જ નથી...માત્ર વિચારવાનું જ આવશે. આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં, સમગ્રને પણ એક ચહલપહલથી વધુ મહત્ત્વનું નહીં લેખી શકાય......તો પછી આપણે જેની વાત કરવા માંગીએ છીએ તેને તો સાવ અદશ્ય, અનુલ્લેખનીય જ ગણી લેવાનું. હા, આ હળવી ચહલપહલમાં કેટલાક અવાજો રહ્યા હોવાની શક્યતાનો, એક શક્યતા તરીકે વિચાર કરવાની શક્યતા આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં

રહેલી છે......એટલું નોંધવું રહ્યું. હવે આ શક્યતાને વિસ્તારીને જીણવટથી જોવી હોય તો વધુ સંકોચાવું પડે...નજીક આવવું પડે. ગ્રહો છોડીને, ગ્રહો ગ્રહો વચ્ચેના અવકાશમાં તરવું પડે.

સર્યા.

વધુ નજીક......હજુ વધુ.

આવ્યા.

આ અવકાશના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો એમ લાગે કે, બસ... કેવળ સાંનિધ્ય છે. બધું અડી અડીને વહી જાય છે, એટલું જ. ટૂંકમાં આપણે કરવા માંગીએ છીએ તે વાત......વાત રૂપે નહીં, પરંતુ કોઈક નોંધ ન લઈ શકાય એવી અસ્પષ્ટતા રૂપે, દૃષ્ટિની સીમાથી દૂર રહીને, એ દૂરતામા જ વિલીન થઈ જાય છે. અને આપણે કરવા માગીએ છીએ એ વાતનો પિંડ જ બંધાતો નથી.

તો, જરાક વધુ સંકોચાઈ નહિ શકાય ?

જોઈએ.

હા, આપણે નજીક આવતાં આવતાં આ વાતાવરણ સુધી આવી પહોંચ્યા છીએ.

અહીં નવો પ્રવેશ પામનાર પરિમાણ છે સીમા, મર્યાદા...ક્ષિતિજ. આથી હવે વિચારનાર તમામ શક્યતાઓ એક ચોક્કસ ક્ષેત્ર ધારણ કરશે. હા, તો આ વાતાવરણના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો સાન્નિધ્યથી જરાક આગળ વધી શકાય અને એક સાતત્ય અભિમુખ થતું સાંપડે. અવકાશમાંથી ચહલપહલ — એક ક્રિયા — નિર્ધારી શકાતી હતી. વાતાવરણમાંથી ચહલપહલ સાથે, ક્રિયા સાથે — એક પદાર્થ — એક કર્તા પણ નિર્ધારી શકાય, છતાં આ વાતાવરણના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોતાં, પદાર્થો અને પરિસ્થિતિઓ......ક્રિયાઓ અને કર્તાઓ, આ બધા વચ્ચે હજુ કોઈક કડી અનુપસ્થિત લાગ્યા કરે.

આથી આપણે કરવા માગીએ છીએ તે વાત વાતાવરણના પરિપ્રેક્ષ્યમાં, વાત તરીકે સ્વીકારીએ તોપણ......અધ્યાહાર જ રહે છે. અર્થાત્ હજુ વધુ સંકોચાવું પડશે.

— વું જ પડશે.

આ અક્ષાંશ–રેખાંશના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો આપણે બહુ બહુ તો આપણા સુધી આવી પહોંચીએ — આપણી વાત સુધી નહિ.

તો.

વધુ નજીક આવીએ અને આ પહાડો...નદીઓ...જંગલો...કોતરો અને ખેતરોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો આપણા સુધી આવ્યા પછીનો આપણો, આપણા તરીકેનો સ્વીકાર થાય. હજુ વધુ નજીક આવીએ અને નગરો...ને કિલ્લાઓના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો આપણો આપણા તરીકેનો સ્વીકાર થઈ ગયા પછીનો — આપણે આપણા માટે ઉપરાંત પરસ્પર માટે પણ છીએ — એવા અર્થનો સ્વીકાર થાય. પણ આપણે કરવા માગીએ છીએ તે વાત તો — હજુ વધુ નજીક આવવું પડશે. આ વહી જતા રસ્તાઓના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો, બધું દોડધામ માટે જ સરજાયું છે એવું લાગે. મકાનોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો, બધું પૂરી રાખવા માટે જ અને બધાં પુરાઈ રહેવા માટે જ સરજાયા છે — એવું લાગે.

વૃક્ષોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો આ તરફ તેઓ છે અને તે તરફ આપણે છીએ અને — એવું બધું લાગે.

બારી-બારણાંના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો — જે લોકોને અમારા વગર ચાલતું નથી, તે લોકોને જ અમારી ઉપર તાળાં-નકૂચા માર્યા વગર પણ ચાલતું નથી, એવું લાગે. ઓરડાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ તો, માણસો પોતાના એકાંતને આપણામાં શું કરવા ઠાલવતા હશે — એવો પ્રશ્ન થાય.

. અને ખૂબ નજીક આવી જઈ, વસ્ત્રોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારીએ, તો, આ માણસો...એકબીજાને એકબીજાની જરૂરિયાત હોવા છતાં આપણી જરૂરિયાત ઉપર કેમ આટલો બધો ભાર મૂકે છે? — એવું-કશું થઈ આવે.

પણ આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત, આમાંની કોઈ નહીં હોય. તો ?

લાગે છે કે તે માટે આપણે માત્ર આપણા પોતાના જ પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારવું પડશે. અને તે રીતે વિચારવાની શરૂઆત કરું છું.

ત્યાં તો...... ...., ..., ...ના, ના.

આપણે કહેવા માગતા હતા, તે માત્ર વાત નહોતી. તે એક તનાવ હતો, એક ગૂંગળામણ હતી, એક ભરડો હતો, એક આક્રમણ હતું. તે કશુંક એવું હતું કે જે ક્યારેય, ક્યાંય પૂરું જ નહોતું થતું..............કે

૧૭ એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૨

સાવ પાણી જેવી જમીન પર ઊભો ઊભો એક માણસ, આજુબાજુ જેઓ છે જ નહીં તેવા માણસોની આંગળી પકડીને સળંગ જીવી નાખવાનો ત્રુટક ત્રુટક પ્રયત્ન કર્યે જાય છે — કર્યે જ જાય છે...અને આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત ચાલુ જ રહે છે, કે આપણો પગ પડતાં જ ધરતીકંપ થઈને ધ્રૂજી ઊઠેલી જમીન...આપણો પગ ઊંચકાતાં જ, ખડખડાટ હસી પડે છે અને આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત ચાલુ જ રહે છે કે આપણી નજર પડતાં જ પડદાની જેમ ચિરાઈ જતું આકાશ...આપણી નજર ખસતાં જ સૌંદર્યવાન માંસલતા સજીને લચી લચી પડે છે અને આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત પૂરી થતી જ નથી...પૂરી થવાની જ નથી—

—પણ તે, બ્રહ્માંડના પરિપ્રેક્ષ્યથી સંકોચાઈ...સંકોચાઈ...સંકોચાઈ ...સંકોચાઈ, ને છેક આપણા પરિપ્રેક્ષ્ય સુધી આવીએ ત્યારે...અને માત્ર ત્યાર પૂરતી જ.

૧૮ એતદ્ ઑગસ્ટ ૮૨

વચમાં એવો ગાળો આવ્યો જ્યારે રૂપરચનાનું ગૌરવ કરનારી વિવેચનાની ઉગ્ર પ્રતિક્રિયા થઈ. કૃતિને સ્વયંપર્યાપ્ત ગણીને એના ઘટકોના સમ્બન્ધોને અને માધ્યમના વિનિયોગને જ તપાસનારી વિવેચનપદ્ધતિ અત્યન્ત મર્યાદિત અને સંકીર્ણ સ્વરૂપની છે એમ એકબાજુથી કહેવાયું; તો ફરીથી આવેલા રોમેન્ટિક અભિનિવેશને કારણે રચનાસૌષ્ઠવના આગ્રહને ટીકાના ભોગ બનવું પડ્યું. જીવન વિરાટ છે, એની એક ક્ષણ પણ આપણી ચેતનાને પરિપ્લાવિત કરી મૂકે એવી હોય છે, અને રૂપની દૃઢ રેખાથી બાંધવાનો પ્રયત્ન કરનારા જીવનનો લય જ ખોઈ બેસે છે, ઉત્ક્રાન્તિના ઇતિહાસથી વિચ્છિન્ન થઈ જાય છે એમ કહેવાવા લાગ્યું. આ બધું કંઈક અંશે રૂપરચનાવાદના આગ્રહીઓના કેટલાક અતિરેકની પ્રતિક્રિયારૂપે પણ હતું. એ ઉપરાંત કલાની સમાજાભિમુખતા અને સમાજોપકારકતાના મુદ્દા પર ભાર મૂકવામાં આવતો હતો. કોઈ ને કોઈ રૂપે, પ્લેટોના સમયથી જ, કલા અને જીવન વચ્ચે ગજગ્રાહ ચાલ્યા કરતો હોય છે. આથી સ્વસ્થ-સ્વચ્છ દૃષ્ટિએ આખી સમસ્યાને ફરી જોઈ લેવાની આવશ્યકતા ઊભી થતી રહે છે. પશ્ચિમમાં હમણાં પાછી વિવેચનની આબોહવા બદલાતી હોવાના અણસાર મળે છે. ફરીથી રૂપરચનાનું મહત્ત્વ સ્થાપિત થતું હોય એવું લાગે છે. રેને વેલેકે આવી ભૂમિકા સ્વીકારી છે. ગેરાલ્ડ ગ્રાફે અનુ-અર્વાચીનતાનાં કેટલાક ગૃહીતોને અને દાવાઓને પડકાર્યા છે. રૂપરચનાવાદની પુનઃ પ્રતિષ્ઠા કરવાનું વલણ ફરીથી દેખાવા લાગ્યું છે. આ તબક્કે આપણે એની પુનઃ વિચારણા કરીએ તે જરૂરી છે.

તટસ્થ રીતે વિચારીશું તો લાગશે કે રૂપરચનાવાદી અભિગમને કારણે છેલ્લા કેટલાક દાયકાઓ દરમ્યાન વિવેચનમાંથી કેટલીક અપ્રસ્તુત વિગતોને ચાળી નાખવાનું શક્ય બન્યું. સાથે સાથે એવું પણ બન્યું કે સાહિત્યિક

રચનાને સમજાવવાના પ્રયત્નોમાં રહેલી કેટલીક સૈદ્ધાન્તિક ક્ષતિઓ પણ આપણી નજરે ચડી. એમાંથી એક પ્રશ્ન ઊભો થયો તે આ : કલાપદાર્થ કે સાહિત્યકૃતિને કેવળ વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ જોઈને એને આલોચનાનો વિષય બનાવી શકાય ખરો ? જીવનસંદર્ભને ધ્યાનમાં લેવાને નામે કૃતિનાં આસ્વાદ અને વિવેચનને અપ્રસ્તુત એવી ઘણી વિગતોને સ્થાન મળતું હતું એવું પણ નોંધવામાં આવ્યું. તો વિવેચન કૃતિને પૂરો ન્યાય કરવા ઇચ્છતું હોય તો એણે કયો અભિગમ સ્વીકારવાનો રહે ?

કૃતિનું સર્જન સર્જક પોતાની ચેતનાના નેપથ્યમાં, સાંસ્કૃતિક સામાજિક પરિવેશથી અસ્પૃષ્ટ રહીને, કરે છે એમ કહી શકાશે ખરું ? વિવેચકોનો એક વર્ગ કૃતિને સાંસ્કૃતિક કારણોનાં પરિણામ રૂપ લેખે છે. અલબત્ત, એમાં સર્જક સાથે સમ્બન્ધ ધરાવતા સંજોગોનો સમાવેશ કરવાનો રહે જ છે. પણ આ દૃષ્ટિએ જોનારને માટે સાહિત્યિક કૃતિ માનવસંસ્કૃતિ પરના વાર્તિક કે ભાષ્યરૂપ હોય છે; અથવા વધુ સ્પષ્ટ બનીને કહીએ તો સર્જકના જીવન ઉપરના ભાષ્યરૂપ હોય છે. આપણે ત્યાં મોટે ભાગે આ દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારાતું હોય એવું લાગે છે. માનવસંસ્કૃતિ માટેના એક સ્મારક તરીકે કૃતિને લેખીએ ત્યારે એના અસ્તિત્વને જુદી જ રીતે જોવું પડે, એની અખણ્ડતા વિશેનો ખ્યાલ પણ બદલાય. રૂપરચનાવાદી ઘટકના અખણ્ડ પુદ્‌ગલ સાથેના સમ્બન્ધની તપાસને વધુ મહત્ત્વ આપે છે. આને વર્ણવવાને વિવેચક જે વિધાનો કરે છે તે રૂપરચના વિશેનાં જ હોય છે. વિશિષ્ટ રૂપ કે આકાર હોવો એ દરેક પદાર્થને અસ્તિત્વમાં આવવા માટેની એક અનિવાર્ય શરત છે તેમ છતાં આ રૂપ કે આકાર પદાર્થમાં આપમેળે જ વરતાઈ આવતો નથી. આ સમસ્યાની સંકુલતાને સ્વીકારીને પણ એમ તો કહેવાનું જ રહેશે કે 'વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાત્રમાં તાર્કિક દૃષ્ટિએ જોતાં, વિવેચનની બીજી સમસ્યાઓનો વિચાર કરતા પહેલાં રૂપનિર્મિતિની સમસ્યાને વિચારી લેવાની રહે છે; કારણ કે એ વિશેનાં ગૃહીતો આલોચનામાં થતાં વર્ણનોમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તાને ફાળવી આપવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતાં હોય છે. સારી કૃતિનાં અર્થઘટનમાં અને મૂલ્યાંકનમાં એ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે.

'ફૉર્મ' અને 'કન્ટેન્ટ' એ અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓ આપણે ત્યાં હવે તો જાણીતી થયેલી જ છે; એ સંજ્ઞાઓનો અનુવાદ આપણા કેટલાક પૂર્વગ્રહોનો ચાડી ખાય છે. 'કન્ટેન્ટ'ને 'અન્તસ્તત્વ' કહેવાથી એનું મહત્ત્વ સ્થાપી

આપવા જેવું થાય છે. એને 'સામગ્રી' અથવા 'કાચી ધાતુ' કહીએ તો એમાં સંસ્કારીને આકાર આપવાની પ્રક્રિયાની બાદબાકી થઈ જતી નથી. આર્થર મૂરે આ વિષયની ચર્ચા કરતાં નોંધ્યું છે તેમ (જર્નલ ઑવ ઍસ્થેટિક્સ એન્ડ આર્ટ ક્રિટિસિઝમ-ફૉલ, ૧૯૭૦) પશ્ચિમમાં પણ થોડાં વર્ષો પહેલાં કદાચ આ સંજ્ઞાઓને કેટલાક પૂર્વગ્રહથી જોતા હતા તે કારણે, 'કન્ટેન્ટ'ને બદલે 'મેટરિયલ' અને 'ફૉર્મ'ને બદલે 'સ્ટ્રક્ચર' એ સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ કરવો એવું સૂચન કર્યું હતું. એ રીતે એ બન્ને વચ્ચેના ભેદથી ઊભી થતી કેટલીક ગેરસમજને ટાળવાનો એમનો આશય હતો. હમણાં જ વેલેકે પછી એમ સૂચવ્યું છે કે 'ફૉર્મ' અને 'સ્ટ્રક્ચર' બન્ને શબ્દોને પડતા મૂકવા, કારણ કે સમકાલીન વિદ્વાનો આ બે સંજ્ઞાઓની હવે જે વ્યાખ્યા આપે છે તે એમના મૂળ સંકેતથી દૂર નીકળી ગઈ છે. એ ઉપયોગ જોતાં એ બન્ને સંજ્ઞાઓ એકબીજાની સાવ વિરુદ્ધની બની ગઈ છે. એને વિશે જે જુદા જુદા ખ્યાલો પ્રવર્તે છે તે પૈકીના થોડા જોઈએ: એલ. એલ. વ્હાઈટ મર્યાદિત 'આસ્પેક્ટ્સ ઑવ ફૉર્મ : એ સિમ્પોઝિયમ ઑન ફૉર્મ ઈન નેચર એન્ડ આર્ટ'માં કહેવામાં આવ્યું છે કે 'ફૉર્મ' શબ્દના ઘણા સંકેતો છે: એ અમુક સમ્બન્ધવ્યવસ્થાને સૂચવે છે, અમુક ઊપસી આવતી ભાતને માટે પણ એ વપરાય છે; સંઘટનના અર્થમાં પણ એનો પ્રયોગ થાય છે; કોઈ વાર માત્ર આકારના અર્થમાં પણ એ વપરાય છે, તો ગેસ્ટાલ્ટ મનોવિજ્ઞાનમાં જેને 'કૉન્ફિગરેશન' કહે છે તે અર્થમાં પણ એ વપરાય છે. કેટલાક એને 'સ્ટ્રક્ચર'નો પર્યાય ગણવાનું ચાલુ રાખે છે. એમ. સી. બિયર્ડસ્લી એના પ્રખ્યાત પુસ્તક 'ઍસ્થેટિક : પ્રૉબ્લેમ્સ ઇન ધ ફિલોસૉફી ઑવ ક્રિટિસિઝમ'માં કહે છે કે "રસકીય પદાર્થનું 'ફૉર્મ' એટલે એના ઘટકો વચ્ચેથી આખી સમ્બન્ધશૃંખલા." પ્રેમિન્જરની 'એન્સાઇકલોપીડિયા ઑવ પોએટ્રી એન્ડ પોએટિક્સ'માં 'ફૉર્મ' એટલે કવિતા જેને વિશે છે તે નહિ, પણ એ જે રીતે રચાઈ છે તે એવું કહેવામાં આવ્યું છે. પોલ ફુસેલ સમ્પાદિત 'પોએટિક મિટર એન્ડ પોએટિક ફૉર્મ'માં 'એટલે વાચક વડે ઓળખાતી અને એના પર પ્રભાવ પાડતી કવિતામાંથી ઊપસી આવતી ભાત એવું' કહેવામાં આવ્યું છે. આ ભાતનું વાચકને અસંપ્રજ્ઞાતપણે ભાન થતું હોય, બુદ્ધિપૂર્વક એ થતું હોય એમ ન પણ બને. એ પુનરાવર્તન પામતી અર્થપૂર્ણ એવી 'ફ્રેઈમ' છે. અમેરિકી વિવેચક કેનેથ બર્ક એમના પુસ્તક 'કાઉન્ટર-સ્ટેટમેન્ટ'માં કંઈક જુદા દૃષ્ટિકોણથી જોતાં કહે છે કે 'ફૉર્મ' એટલે ભાવકના મનમાં થતું રસ

માણવાની ઇચ્છાનું નિર્માણ અને એની પૂરતી માત્રામાં થતી તૃપ્તિ.

આમ આપણે જોઈએ છીએ કે આવી સંજ્ઞાની અસન્દિગ્ધ વ્યાખ્યા આપવાનું લગભગ અશક્ય છે. આમ છતાં આ વિભાવનાઓ અર્થપૂર્ણ અને ઉપયોગી છે એ વિશે વિવેચકોએ ઝાઝી શંકા સેવી હોય એવું માનવાને કારણ નથી. ક્રોચેએ તો કહી દીધું હતું, "રસકીય દૃષ્ટિએ મહત્ત્વની વસ્તુ તે 'ફૉર્મ' છે, એ સિવાય બીજું કશું જ નહિ." એથી આગળ વધીને એણે કહ્યું છે, "માત્ર 'ફૉર્મ'નું જ અસ્તિત્વ છે." વાલેરીએ પણ બહુ સૂચક રીતે નોંધ્યું છે, "જે બીજા કોઈને મન 'ફૉર્મ' છે, તે મારે મન 'કન્ટેન્ટ' છે." આથી એટલું તો પુરવાર થાય જ છે કે આ સંજ્ઞા આલોચનાપ્રવૃત્તિમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતી રહી છે. આથી જ તો આપણને આશ્ચર્ય થાય છે કે રૂપરચનાની વિભાવનાને ચોકસાઈપૂર્વક નક્કી કરવાના પ્રયત્નો થતા હોય છે ત્યારે એમાં અન્તર્ગત રહેલી કેટલીક ગૂંચોનો વિચાર કેમ થતો નથી! એને કારણે આ આખી પ્રવૃત્તિ જ શંકા જન્માવે એવી નથી બની રહેતી? આર્થર મૂરે આ પ્રશ્ન ઉઠાવીને થોડીક મહત્ત્વની ચર્ચા કરી છે તેની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

કોઈ પદાર્થના રૂપ વિશે વાત કરવી એટલે એના સારભૂત તત્ત્વને જાણ્યું એવો દાવો કરવો, એના અન્તર્ગત સિદ્ધાન્તને જાણવો અને એ જ કારણે એનું આલોચનાત્મક પરીક્ષણ કરવાની સ્થિતિમાં હોવું. જે સ્વયંસ્પષ્ટ નથી તેને જાણવાનો દાવો કરીએ ત્યારે આ બધું કરવાની આપણામાં ક્ષમતા છે એમ માની જ લેવાનું રહે છે. એ માટે અસાધારણ પ્રકારની સંવેદનપટુતા આન્તરસૂઝ અને ગ્રહિષ્ણુતા હોય એટલું જ બસ નથી, એની, દૃઢ સંગીન બૌદ્ધિક ભૂમિકા પણ સ્થાપી આપવી જોઈએ. પદાર્થના 'ફૉર્મ'નું જ્ઞાન આપણે ગમે તે રીતે પ્રાપ્ત કરીએ એ વસ્તુના પૂર્ણ જ્ઞાનનું સ્થાન તો ન જ લઈ શકે, એ રીતે જોતાં એ થોડું ઊણું ઊતરે એ તો સ્પષ્ટ જ છે. આવી મર્યાદાનું કારણ એ છે કે સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ આપણે રૂપને અદ્વિતીય ગણીએ તોય એને સમ્પૂર્ણતયા જાણી લઈ શકાય નહિ; એના આ કે તે પાસાંને જાણી શકાય અને એમ કરવા જતાં એ ગોચર થતા પદાર્થના અમુક રૂપાન્તરની (ભલે વિકૃતીકરણની નહિ) જરૂર ઊભી થાય છે. આ જ કારણે, રૂપ વિશેના પૂર્ણ જ્ઞાનનો દાવો ટકી શકે નહીં. છતાં જો કરવામાં આવે તો એ અર્થહીન જ નીવડે છે.

વિવેચકને (વિવેચક તરીકે, ફિલસૂફ તરીકે નહિ) રૂપ વિશેની વિચારણા જુદી જુદી ત્રણ પરિસ્થિતિમાં કરવાની આવે છે : સર્જકે કૃતિના ઘટકોના સમ્બન્ધની જે વ્યવસ્થા કલ્પી હોય તે એણે ખ્યાલમાં રાખવાની રહે છે; એની પોતાની આન્તરસૂઝ જે રીતે કૃતિને પ્રત્યક્ષ કરે છે તેને એણે તપાસવાની રહે છે; એની આલોચનાત્મક વિચારણાને તર્કસંગત બનાવનાર 'મોડેલ' તરીકે પણ વિચાર કરવાનો રહે છે. આ ત્રણ પાસાં આમ આપણે આપણી વિચારણાની સગવડ માટે જુદાં પાડીએ છીએ, પણ સાહિત્ય-પદાર્થના પ્રત્યક્ષીકરણ વચ્ચે એનો આપણે એ રીતે જુદો જુદો વિચાર ન પણ કરતા હોઈએ; આમ છતાં તાર્કિક સીમાથી એ જુદાં તો પડે જ છે. આ સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર એટલા માટે છે કે વિવેચકો, એમને પણ ખબર ન હોય એ રીતે, આલોચનાને જુદે જુદે તબક્કે જુદાં જુદાં પાસાં પર ભાર મૂકતા હોય છે. સર્જકની દૃષ્ટિએ રૂપ એટલે કૃતિના ઘટકો વચ્ચેના સંભવિત સંબંધોની એણે યોજેલી વ્યવસ્થા એવું ગૃહીત આપણે પહેલેથી સ્વીકારી લઈએ, તેમ છતાં એનો અર્થપૂર્ણ વિનિયોગ આલોચનાની પ્રવૃત્તિમાં કરવો હોય તો કૃતિની રચનામાં જે પ્રવેશતું હોય તેની શોધ કરવી, એ બધું નોખું નોખું કરીને જોવું અને એ બધાંનું તારતમ્ય નક્કી કરવું. આ પ્રવૃત્તિને ટાળી શકાય નહિ. અહીં જેને 'ઈન્ટેન્શનલ ફેલેસી' કહેવાસાં આવે છે તેનાથી બચીને ચાલવાની સાવધાની રાખવાની રહે છે; જો એવી સાવધાની ન રાખવામાં આવે તો મૂળ હેતુ જ માર્યો જાય. સાહિત્યિક કૃતિને અનુભવગોચર બનાવવાની પ્રક્રિયા દરમ્યાન વિવેચક, એના અસ્તિ-ત્વને માટે અનિવાર્ય એવા, રૂપ (બીજી અસંદિગ્ધ સંજ્ઞાને અભાવે એ જ સંજ્ઞા વાપરીએ તો)ને સમ્મુખ કરે છે; પણ એની પાસે જે સાધનસામગ્રી છે તે આવા અનુભવમાં રહેલા સમયના તત્ત્વને આલોચનાની ક્રિયામાં પ્રકટ કરી આપવા માટે પૂરતી હોતી નથી. સાહિત્યિક કૃતિનો અનુભવ તે ક્ષણ-ક્ષણનો અનુભવ હોય છે એ આગલી ક્ષણમાંથી અમુક બાદ કરતો જાય છે કે ઉમેરતો જાય છે અને એને કારણે બર્ગસોં જેને વાસ્તવિકતાનું પ્રવહમાન સાતત્ય કહે છે તેની છાપ ઊભી કરે છે. એક ક્ષણ પછી ક્ષણ આવતાંની સાથે રૂપ પણ બદલાવું જ જોઈએ. પણ આપણી સ્મૃતિ પ્રવાહના આ નાના નાના અંશોને પૃથક્પણે સંઘરવા સામે બળવો કરે છે. સ્મૃતિની આ ચમત્કારી ઊણપને કારણે જ આપણે અસંક્ષુબ્ધ પ્રવાહનો અનુભવ કરીએ છીએ અને કૃતિને જાણે એકીસાથે ઉપલબ્ધ કરી શકીએ છીએ. આ રીતે રૂપાન્તરિત થયેલી સાહિત્યકૃતિને આપણે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ વર્ણવી

શકીએ છીએ; પણ સાથે સાથે એ પણ નોંધવું મહત્ત્વનું છે કે જેની દ્વારા વિવેચક કૃતિનાં વર્ણનને તર્કસંગત બનાવે છે તે રૂપ તે એની જેને આન્તરસૂઝથી સહજ ઉપલબ્ધિ થઈ હતી તે રૂપથી જુદું છે; અને એ સર્જકને અભિપ્રેત રૂપથી (એના જેટલી માત્રામાં આપણે ખ્યાલ મેળવી શકીએ તેટલે અંશે) પણ જુદું હોય છે.

સાહિત્યની કશી વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રયત્ન કરવો તે જોખમભર્યું છે, છતાં એ વિશેની આપણી સમજને પ્રકટ કરવા આપણે જુદે જુદે પ્રસંગે, આપણા તત્કાલીન પ્રયોજન અનુસાર, કંઈક તો કહેતા જ હોઈએ છીએ. એ રીતે અહીં સાહિત્ય વિશે કહીએ તો એ શાબ્દિક સંકેતોની એક શૃંખલા છે જે ભૌતિક દૃષ્ટિએ કશાનું અનુકરણ કરતી નથી, પણ ભાષાની રૂઢિ-અનુસાર અમુક માહિતીને (કથયિતવ્યને) ઉકેલી આપે છે એવું ઝાઝું જોખમ ખેંચ્યા વિનાં કહી શકાય. મૂળ સાહિત્યકૃતિમાંના આવા શાબ્દિક સંકેતોની સમગ્રના એક અદ્વિતીય એવી શબ્દવ્યવસ્થાને મૂર્ત કરે છે જે વાસ્તવિક કે બીજાને બદલે અનુભવેલી એવી સંવેદનાને પ્રમાણિત કરે છે અને એની સાથે કાર્યકારણનો સંબંધ ધરાવે છે. આ શાબ્દિક સંકેતોની વ્યવસ્થારૂપ સાહિત્ય તે અનુભવનું પરિણામ નથી, પણ એને માટેની ભૂમિકા છે, આલોચક એક વાચક તરીકે જે અનુભવે છે તે તો ભાષા છે. એની સહજ-સૂઝથી એની વિચાર અને લાગણી પરત્વેની ગર્ભિત ક્ષમતાનું એ આકલન કરી લેતો હોય છે. આ સાહજિક સૂઝ કૃતિના પ્રવહમાન સાતત્યની એક પછી એક ક્ષણ અનુભવાતી જતી હોય છે તેને પરિણામે જે ગૃહીતો સંચિત થતા આવે છે તેને આધારે ઘડાતી આવે છે. આ દરમ્યાન, સાહિત્યકૃતિના અનુભવના પ્રારંભથી જ, એક સુસંગત વ્યવસ્થા પણ સમજાતી આવે છે; જો એમ નહિ બને તો કૃતિનું આકલન શક્ય જ બને નહિ. જેમ જેમ આગળ વાંચતા જઈએ તેમ તેમ અમુક ગૃહીતો બાદ થતાં આવે ને અમુક ઉમેરાતાં આવે; આ બધું નક્કી કરનારું તત્ત્વ તે કૃતિ પરત્વેની પ્રસ્તુતતા જ હોઈ શકે; અને એ રીતે તેને આપણે સાહજિક સૂઝ કહીએ છીએ તે પણ સંસ્કારાતી આવે છે. કૃતિના અનુશીલનની પ્રક્રિયા સાહજિક સૂઝને ક્રમશઃ સમ્પૂર્ણ બનાવતી જાય; આ વિકસેલી સૂઝને કૃતિની અખંડતા સાથે સંબંધ હોય છે. આથી એવું બને કે એ સાતત્ય-માંથી અમુક ક્ષણોને એ અમુક અંશે ખોટી પણ ઠેરવે. સહજ સૂઝની વિકસવાની પ્રક્રિયાને લક્ષમાં લેતાં આ સમજી શકાય તેમ છે. આ અખંડ કૃતિને વિશેની સહજસૂઝથી થતી ઉપલબ્ધિને બુદ્ધિથી તર્કસંગત રીતે

રજૂ કરીએ પછી એ 'મૉડેલ' બની રહે છે અને એ રીતે કૃતિના વર્ણનના અર્થઘટનના અને મૂલ્યાંકનનાં બધાં જ વિધાનો એના જ અનુલક્ષમાં થતા હોય છે. કૃતિનાં જે પાસાં વિવેચનને માટે સુલભ છે તેને લક્ષમાં રાખીને કહીએ તો સાહિત્યકૃતિનું 'ફૉર્મ' તે ચિત્તના રસકીય લક્ષણો ધરાવતી ભાષા સાથેના થતા રહેતા સન્નિકર્ષ દરમિયાન ઘડાતાં આવતાં ગૃહીતોનો સમવાય છે એમ કહી શકાય, આ ગૃહીતોની વ્યવસ્થાને કારણે કૃતિની અંદરના ઘટકોના સંબંધની વ્યવસ્થા રચાય છે જે કેટલીકવાર કૃતિની 'કન્ટેન્ટ' પૂરેપૂરી રીતે પ્રકટ કરતી દેખાય છે. બુદ્ધિગ્રાહ્ય 'કન્ટેન્ટ'ને 'ફૉર્મ'ની પૂર્વાપેક્ષા હોય છે (એને જોનાર કોઈ હોય કે ન હોય તોય), તો તો 'ફૉર્મ'ની વિભાવના બુદ્ધિજન્ય હોય છે; એમાં પ્રચ્છન્નને પ્રકટ કરવું તથા શોધ કરવી — એ બંને પ્રક્રિયાઓ ચાલતી હોય છે.

વિજ્ઞાનમાં પણ પ્રમેયોની રચના કંઈક આ જ રીતે થતી હોય છે. પણ સાહિત્યિક રૂપની વિભાવનામાં સામાન્ય રીતે અદ્વિતીય અને લાક્ષણિક બન્નેની નોંધ લેવાની હોય છે, અને આને કારણે એના પ્રમાણ માટે સર્વસંમતિનો જ આશ્રય લેવાનો રહે છે. જેને નમૂનારૂપ પૃથક્કરણ લેખી શકાય એમાં રૂપગત ગૃહીતો પણ એવાં તો વિવાદાસ્પદ હોય છે કે વિવેચનને શાસ્ત્રીય પ્રવૃત્તિનું કે જ્ઞાનની એક શાખા લેખેનું સ્થાન આપતાં આપણે ખંચકાઈએ. સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ આવી પરિસ્થિતિને નિવારવાને શું કરી શકાય તે વિચારવું જોઈએ. સાહિત્યપ્રકાર (Genre) વિશેની વિચારણામાં દરેક પ્રકારની સીમા નિશ્ચિત કરવાનો પ્રયત્ન થતો હોય છે. એ રીતે એમાં એના નિશ્ચિત અને પ્રમાણિત કરી શકાય એવા સ્વરૂપની વાત થથી હોય છે; આમ તો જે સામગ્રીનો અહેવાલ એને આપવાનો હોય છે તે પૂરતી તો એ બરાબર છે એમ કહી શકાય, પણ સાહિત્યના પ્રકાર પરત્વેની વિભાવનાઓ અદ્યતન સાહિત્યમાં સારું એવું પરિવર્તન પામતી જાય છે, આથી હવે એની મર્યાદાઓ સ્પષ્ટ થતી આવે છે. ઇબ્સન પછીથી લખાતી કરુણાન્તિકાઓને એરિસ્ટોટલે આપેલાં ધોરણો અનુસાર તપાસતાં નિરાશા જ થશે. જૂની સંજ્ઞાઓ ચાલુ રહી છે, પણ એના સંકેતો ક્રમશઃ બદલાતા રહ્યા છે. એથી ચોકસાઈભરેલું નહિ પણ સામાન્ય સ્વરૂપનું એવું કૃતિઓનું વર્ગીકરણ માત્ર થઈ શકે છે. હવે એ લક્ષણોથી કૃતિના સ્વરૂપનો નિર્ણય હંમેશાં થઈ શકતો નથી. આપણે 'લિરિક'નો જ દાખલો લઈએ. એમ.એ.ના અભ્યાસક્રમમાં કાવ્યસ્વરૂપ લેખે એનો અભ્યાસ કરાવવા જતાં એમાંથી શું બાદ કરવું, એટલે કે અમારે 'લિરિક' કોને ગણવું અને ન ગણવું

એવો જટિલ પ્રશ્ન ઊભો થયો હતો. અદ્યતન કવિતામાં આ 'લિરિક'નાં જ
૮ સૌથી વધુ સ્વરૂપો ખીલ્યાં છે. પ્રાચીન કાવ્યસિદ્ધાંતમાં 'લિરિક'ની વ્યાખ્યા બાંધનારી કોઈ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા આપણને સાંપડતી નથી, ત્યારે કદાચ એને જુદા કાવ્યપ્રકારની માન્યતા મળી પણ નહિ હોય- ત્યાર પછી પણ એ સંજ્ઞાને અમુક ચોક્કસ લક્ષણો કે સંકેત પ્રાપ્ત થયાં નથી. સૉનેટ, બેલાડ, ઓડ વગેરે કહેવાય છે, પણ તે આંશિક વર્ણન જ કહેવાય. એથી આખો 'લિરિક'નો પ્રકાર આવરી લઈ શકાતો નથી. સૉનેટને એનાં લક્ષણોથી ઝટ દઈને ઓળખાવી શકાય એ ખરું, પણ એ તો એક વર્ગનો પરિચય થયો, પણ અમુક એક વિશિષ્ટ સૉનેટના રૂપ વિશે શું કહી શકાશે? જે નિયત લક્ષણો છે અને એમાં પારસ્પરિક પ્રતિક્રિયાની માત્રા ઓછી હોય છે. ચૌદ પંક્તિઓ, અમુક પ્રકારની પ્રાસ રચના, અમુક સ્થળે આવતો વળાંક — આવાં લક્ષણો છે. એથી અમુક વિશિષ્ટ સૉનેટની કૃતિમાં રૂપ શી રીતે અને કેવું સિદ્ધ થાય છે તે વિશે ભાગ્યે જ કશું કહી શકાશે. વિવેચક નિયત લક્ષણોને આધારે અમુક કૃતિ સૉનેટવર્ગની છે એમ તો ઝટ કહી શકે, પણ એવી છન્દોરચના, અલંકારરચના વગેરે એકબીજાના પર કેટલી રીતે અસર કર છે તેની ચર્ચા, એને આધારે, એ કહી નહિ શકે; એ ઘટકોનો એ કૃતિની અખંડતા સાથે શો સંબંધ છે, એની સપર્કતા કેટલી છે તે એ કે કાવ્યનો પ્રકાર નક્કી કરનાર ધોરણ એનું કાવ્યત્વ નક્કી કરવાના કામમાં આવતાં નથી.

સાહિત્ય પ્રકારના સિદ્ધાન્તનો આમ કાવ્યત્વના નિર્ણાયક તત્ત્વ લેખે ખપ કેટલો? 'ફૉર્મ'ને પ્લેટો જેને કૃતિનું સારભૂત તત્ત્વ કહેતો તે લેખીએ કે એરિસ્ટોટલની દૃષ્ટિએ સાહિત્યપ્રકારને નક્કી કરનારું તત્ત્વ ગણીએ ને નોખું પાડીને જોઈ શકીએ ખરા? મોટા ભાગના વિવેચનાત્મક લખાણમાં 'ફૉર્મ' અને 'કન્ટેન્ટ' ને જુદાં રાખીને જોવાનું સ્વીકારાયેલું લાગે છે, જો કે રસકીય દૃષ્ટિએ એનો સદા વિરોધ થતો રહ્યો છે. સાહિત્યપ્રકારનાં લક્ષણોથી વિશિષ્ટ કૃતિનો પરિચય ન મળતો હોય તો 'ફૉર્મ'ની વિભાવના એ પરત્વે ઉપયોગી નીવડે ખરી. એને કાંઈ નહીં તો કામચલાઉ ઉપપત્તિ લેખે લઈ શકાય, બીજી કૃતિ પરત્વે એનો જ આગ્રહ રાખવાનું વલણ રાખીએ નહિ તો ચાલે. આ રીતે જોતાં 'ફૉર્મ' કૃતિનાં વર્ણન અને અર્થઘટનના પાયા લેખે પૂરી શ્રધ્ધેયતા કદાચ ધરાવતું નહિ હોય, તેમ છતાં એની ઉપયોગિતા સાવ નકારી કાઢી શકાશે નહિ. વિવેચકો એવી

દલીલ પણ કરે કે શબ્દવ્યવસ્થાની બુદ્ધિગમ્યતા જ 'ફૉર્મ'ના અસ્તિત્વની નિઃશંકતા સ્થાપી આપે છે અને એથી એની તપાસ થઈ શકે. આમ છતાં ભાષા બુદ્ધિગમ્યતાની અને 'ફૉર્મ'ની સમયવિલતાને જ પ્રકટ કરે છે. 'ફૉર્મ'ની સરજ સૂઝ સાહિત્યિક કૃતિના સાતત્યની પ્રવહમાનતાના અનુભવ પર આધાર રાખે છે, આથી એની વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતા સ્થાપી આપી શકાય નહિ; તો કોઠા સૂઝને આધારે પણ એને પ્રમાણિત કરી શકાય નહિ. જો 'ફૉર્મ' સ્વયં સ્પષ્ટ જ હોય અને જો ગૃહીતોને આધારે એ રચાતું હોય છે ને વિવેચનાત્મક નિર્ણયોને નક્કી કરી શકે એમ હોય તો પછી એક કૃતિ વિશે સાવ જુદો પડતો અને છતાં વ્યાજબી લાગે એવી છાપો વિશે શો ખુલાસો કરવો ? વાસ્તવમાં 'ફૉર્મ' સ્વયંસ્પષ્ટ હોતું નથી અને વિવેચકો સામાન્ય રીતે એમને જે 'ફૉર્મ'નું જ્ઞાન છે તેની વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતાનો દાવો કરતા નથી. વિવેચકોના મન્તવ્યમાં જે ભિન્નતા હોય છે તે એમણે સ્વીકારેલા જુદા જુદા 'મોડેલ'ને કારણે હોય છે અને એનું મૂળ આત્મલક્ષી પ્રત્યક્ષોને આધારે લેવાતા નિર્ણયોમાં હોય છે.

૨૭ એતદ્ ઑગસ્ટ ૮૨

સુરેશ જોષીની નવલિકાઓમાં આધુનિકતાવાદી વલણો

જયંત ગાડીત

'૧૯૭૬માં સુરેશ જોષીની ટૂંકીવાર્તાઓ પર એક લેખ મેં 'ફાર્બસ ત્રૈમાસિક'માં પ્રગટ કરેલો. આજે આ લેખમાં સુરેશ જોષીની ટૂંકીવાર્તાઓને આધુનિકતાવાદી વલણોના સંદર્ભમાં થોડી જુદી રીતે જોઈ છે.

માનવજીવનમાં પરિવર્તન એ સ્વાભાવિક ઘટના છે. આવું પરિવર્તન જ્યારે પુર્વકાલીન ખ્યાલો સાથે અનુસંધાન ધરાવતું હોય અને એ ખ્યાલોનું નવસંસ્કરણ કરતું હોય ત્યારે એ પરિવર્તન માનવજીવનને જોવાની દૃષ્ટિ વધુ સૂક્ષ્મ અને સ્વચ્છ બનાવતું હોય છે. પરંતુ એવું પરિવર્તન જ્યારે માનવઅસ્તિત્વ વિશેના આપણા ખ્યાલોને પાયામાંથી હચમચાવી મૂકતું હોય, એ ખ્યાલોને આંચકો આપી મૂળભૂત રીતે બદલી નાખતું હોય ત્યારે એવું પરિવર્તન આગલા પરિવર્તન કરતાં ઘણું મૂળગામી અને વ્યાપક હોય છે. વીસમી સદીના પ્રથમ બેત્રણ દાયકા દરમિયાન યુરોપીય જગતમાં સમાજ અને કળાને ક્ષેત્રે યંત્રયુગીન બુઝર્વા સંસ્કૃતિ અને કળાની સામે જે આંદોલન ઉદ્‌ભવ્યાં તે આવું મૂળગામી પરિવર્તન લાવનારાં હતાં. દાદા, પરાવાસ્તવવાદ,, કલ્પનવાદ, પ્રતીકવાદ, અસ્તિત્વવાદ, વગેરે. આંદોલનોને સંયુક્તરૂપે 'આધુનિકતાવાદ' એ સંજ્ઞાથી ઓળખવામાં આવે છે. આ આંદોલનોને પરિણામે માનવઅસ્તિત્વ પ્રત્યે જોવાનાં જે સાવ ભિન્ન અભિગમ કેળવાયાં અને માનવસ્તિત્વ વિશે ઉદ્‌ભવેલાં એ સંવેદનોને વ્યક્ત કરતી જે કળાશૈલીઓ આસ્તિત્વમાં આવી તે પરંપરાનિષ્ઠ કળાશૈલીઓ સાથે સાવ વિચ્છેદ સાધતી હતી. સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ આ આધુનિકતાવાદથી કેટલી પ્રભાવિત થઈ છે તે જોઈએ.

* હૈદ્રાબાદમાં મળેલા ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશનમાં રજૂ થયેલો નિબંધ

ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાને સંબંધ છે ત્યાંસુધી આધુનિકતાવાદનો પ્રથમઃ પ્રભાવ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ પર પડયો છે એમ ગુજરાતી વિવેચકોને લાગ્યું છે. ૧૯૫૭માં પ્રગટ થયેલા સુરેશ જોષીના વાર્તાસંગ્રહ 'ગૃહપ્રવેશ'ની પ્રસ્તાવનાને ડૉ. પ્રમોદકુમાર પટેલ આધુનિકતાવાદના મેનિફેસ્ટો તરીકે ઓળખાવે છે. પ્રમોદકુમાર પટેલનું આ મંતવ્ય સાવ સાચું નથી કારણકે એ પ્રસ્તાવનામાં સુરેશ જોષીએ વાર્તારચના અને કળાનિર્મિતિ વિશે જે કેટલાક ખ્યાલો રજૂ કર્યા છે તે ખ્યાલો પર આધુનિકતાવાદી કળાવિવેચકોના વિચારોની અસર છે, પરંતુ એ પ્રસ્તાવનામાં આધુનિક સાહિત્યે માનવ-અસ્તિત્વ તરફ જોવાનો જે સાવ ભિન્ન અભિગમ કેળવ્યો તે વાત પરત્વે લગભગ દુર્લક્ષ સેવવામાં આવ્યું છે. પ્રસ્તાવનામાં સુરેશ જોષીએ ઓર્તેગાનું વિધાન ટાંકયું છે ખરું, પરંતુ એ વિધાનમાં changed sensibilityની જે મહત્ત્વની વાત ઓર્તેગાએ કરી છે તે વાત પર સુરેશ જોષીએ ઝાઝો ભાર મૂકયો નથી. એટલે વાર્તાસર્જનના પ્રારંભકાળે સુરેશ જોષી આધુનિક યુરોપીય સર્જકોની રચનારીતિથી જેટલા પ્રભાવિત દેખાય છે તેટલા આધુનિક સર્જકોના સંવેદનથી પ્રભાવિત નથી. એને કારણે જ કંઈક સુરેશ જોષીની પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં માનવઅસ્તિત્વ તરફ જોવાની દૃષ્ટિ પુરોગામી વાર્તાકારો કરતાં સાવ બદલાઈ જતી હોય એવો અનુભવ નથી થતો. 'વિદુલા' કે 'લોહનગર' જેવી કેટલીક વાર્તાઓ આધુનિક સંવેદનના સ્પર્શવાળી છે, પરંતુ એવી વાર્તાઓનું પ્રમાણ ઓછું છે.

પ્રારંભકાળની ઘણી વાર્તાઓમાં સ્ત્રીપુરુષ સંબંધમાંથી જન્મતી જાતીય આકર્ષણ-અપાકર્ષણની પરિસ્થિતિઓ આલેખાઈ છે. જાતીય આકર્ષણનો વિષય, ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તામાં નવો નથી. છેક મલયાનિલની 'ગોવાલણી' માં એ દેખાય છે. અને પછી તો આપણા ઘણા પ્રમુખ વાર્તાકારોની વાર્તાઓમાં એનું આલેખન થયું છે. સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં જાતીય આકર્ષણ આવેગનું રૂપ લેતો કે એ આવેગ પ્રગટરૂપે આલેખાતો જોવા મળે વિશેષ, પરંતુ એ કોઈ સાવ ભિન્ન દૃષ્ટિનો સૂચક નથી. વિશેષરૂપે લેખકની જાતીય આકર્ષણ તરફ જોવાની દૃષ્ટિ પરંપરાનિષ્ઠ જ છે. જાતીય આવેગ એ અનુચિત અનિષ્ટ આવેગ છે. માત્ર દેહના આકર્ષણમાંથી જન્મતી જાતીય સુખની ઈચ્છા અરુચિકર છે એટલે પરંપરાનિષ્ઠ સૂર આ વાર્તાઓમાં સંભળાય છે. આપણને વિક્ષુબ્ધ કરી મૂકે એવું કોઈ તત્વ એમાં નથી. દાંપત્ય જીવન સાથે સંકળાયેલી 'નળદમયંતિ' 'વૈશાખ સુદ અગિયારસ,' 'રાત્રિર્ગમિષ્યતિ' 'વામનાવતાર' એ વાર્તાઓમાં દાંપત્યપ્રેમની સાથે

સંકળાયેલા પતિપ્રતાપણાના મૂલ્યનો સ્વીકાર પડેલો છે. 'નળદમયંતિ' વાર્તા પ્રગટ થઈ ત્યારે તેણે કેટલોક ઊહાપોહ જગાડેલો, પરંતુ ધ્યાનથી જોતાં સ્પષ્ટ દેખાય છે કે વાર્તાનો ટોન પાતિવ્રત્યના સ્વીકારનો જ છે.

પ્રારંભકાળથી સુરેશ જોષી રચનારીતિની પ્રયોગશીલતા પ્રત્યે વિશેષ સભાન છે. પરંતુ લક્ષમાં એ રાખવાનું કે પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં કેટલીક પરંપરાનિષ્ઠ શૈલીનું અનુસંધાન જાળવતી વાર્તાઓ છે. 'પરાક્રમકાંડ', 'વૈશાખ સુદ અગિયારસ', 'વારતા કહોને' જેવી નોંધપાત્ર વાર્તાઓ ખત્રી–દલાલની શૈલીનું અનુસંધાન જાળવે છે, અને પ્રારંભકાળની સફળ *વાર્તાઓમાં, આગવી પરંપરાનિષ્ઠ શૈલીનું અનુસંધાન જાળવતી વાર્તાઓનું* પ્રમાણ પ્રયોગશીલ વાર્તાઓ કરતાં વિશેષ છે. 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓમાં સમાંતરિત ઘટનાઆલેખનની એક નવી રીતિ વિશેષરૂપે પ્રયોજાઈ છે, પરંતુ એમાંથી 'નળદમયંતિ' એક જ સફળ વાર્તા મળે છે.

'ગૃહપ્રવેશ' અને 'બીજી થોડીક'ની અન્ય વાર્તાઓ અભિવ્યક્તિ પરત્વે પુરોગામી વાર્તાઓથી ચારેક બાબતમાં જુદી પડી જતી દેખાય છે. ઘટનાનું તિરોધાન કરવું, પાત્ર અને ઘટનાની આસપાસ વીંટાયેલા સામાજિક સંદર્ભને બને તેટલો ઓગાળી નાખવો, પાત્રના અચેતન માનસમાં ચાલતા વિચાર અને લાગણીના પ્રવાહને પ્રતીકાત્મક શૈલીમાં નિરૂપવો તથા ગદ્યની ભાષાને બોલચાલની ભાષાના સ્તર પરથી ઊંચકી સર્જનાત્મક સ્તરે મૂકવી. અભિવ્યક્તિની આ લાક્ષણિકતાઓ આધુનિક યુરોપીય કથાસાહિત્યની અભિવ્યક્તિની લાક્ષણિકતાઓથી પ્રભાવિત છે. અલબત્ત આ પ્રયોગશીલ રચનારીતિમાથી સફળ વાર્તા 'નળદમયંતિ' જેવી કોઈક જ મળે છે, એને મુકાબલે પરંપરાનિષ્ઠ શૈલીવાળા ઉત્તમ વાર્તાઓનું પ્રમાણ વિશેષ છે.

'બીજી થોડીક'ની વાર્તાઓમાં પૌરાણિક અને મધ્યકાલીન કથાઓના સંદર્ભનો પ્રતીકાત્મક વિનિયોગ કરતી 'કુરુક્ષેત્ર' 'કૂર્માવતાર' 'વામનાવતાર' 'અજાતકકથા'ને 'લોહનગર' જેવી વાર્તાઓ ધ્યાન ખેંચે છે. આ વાર્તાઓ પણ પ્રયોગલેખે ધ્યાન ખેંચે, પણ એથી વિશેષ સાહિત્યિક મૂલ્ય એમનું નથી. આ વાર્તાઓમા કથયિતવ્ય અને પૌરાણિક સંદર્ભ બહુધા ઉભડક રહી જાય છે. તો પણ આ પ્રકારની વાર્તાઓમાંથી 'કુરુક્ષેત્ર' અને 'લોહનગર' જેવી સફળ વાર્તાઓ મળે છે, 'લોહનગર' મધ્યકાલીન વાર્તાકથનની સાદી પદ્ધતિથી કહેવાઈ છે, પરંતુ વાર્તા જે અંત તરફ ગતિ કરે છે તે વાર્તારસને ઓગાળી ઘટનાને આધુનિક ભાવબોધનું મૂલ્ય આપે છે. એટલે સુરેશ

જોષીની પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં પરંપરા અને પ્રયોગનો મિશ્ર અનુભવ થાય છે. એટલું જ નહીં પ્રયોગશીલતામાંથી વિશેષ સંતર્પક કૃતિઓ નીપજી આવતી નથી.

'અપિ ચ' અને 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ'ની વાર્તાઓ પૂરેપૂરી આધુનિકતાના સ્પર્શવાળી છે. પ્રારંભકાળની વાર્તાઓમાં જોવા મળતાં પ્રયોગશીલ વલણોનો સફળ વિનિયોગ અહીં જોવા મળે છે. આ વાર્તાઓમાં ઘટનાની સ્થૂળતા સાવ ઓગળી જાય છે. 'પદ્મા તને' કે 'બે સૂરજમુખી' અને સિવાય અન્ય વાર્તાઓમાં ઘટના છે જ નહિ એમ નહિ કહી શકાય, પરંતુ ઘટનાનો સમયપટ ખૂબ સંકોચાય છે. એટલે એક બિંદુ પરથી બીજા બિંદુ સુધી સ્થૂલતાને ઘટના ખૂબ ઓછી ખસે છે. વાર્તા વિસ્તરે છે બે બિંદુની વચ્ચે. પાત્રચિત્તમાં ઊઠતાં લાગણીનાં કલ્પનગમ્ય રૂપો, સ્મૃતિ, સ્વપ્ન, આદિથી બે બિંદુ વચ્ચેનો અવકાશ ભરાય છે અને એમાંથી પાત્રચિત્તની એક અવસ્થા સર્જક ઉપસાવી લે છે.

'અપિ ચ' અને 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ'ની કેટલીક વાર્તાઓમાં ફેન્ટસીનો આશ્રય લેવાયો છે એવું મનાય છે. ટેક્નિકવાળી વાર્તાઓની પ્રશંસા પણ થઈ છે, પરંતુ મને આ વાર્તાઓ એટલી સંતર્પક લાગી નથી. એમાં ફેન્ટસીનો ઉપયોગ જ સફળ રીતે થયો નથી. ફેન્ટસીમાં વાસ્તવના અનુભવને માત્ર અવાસ્તવની સીમા પર જઈ આલેખવામાં નથી આવતો, પરંતુ વખતોવખત વાસ્તવની ભૂમિકાઓથી અવાસ્તવનો અનુભવ પાત્ર કરતું હોય અને આશ્ચર્ય, ભીતિ આદિ ભાવોને અનુભવતું હોય. જ્યાં એ પ્રકારે આલેખન નથી ત્યાં ફેન્ટસી નથી. ત્યાં પરીકથા, રૂપકકથા, વિજ્ઞાનકથા હોઈ શકે. સુરેશ જોષીની આ ટેક્નિકવાળી ગણાયેલી વાર્તાઓમાં પરીકથાની શૈલી છે. એ દ્વારા પાત્રચિત્તમાં ઝંખનારૂપે પડેલી એક રોમેન્ટિક સૃષ્ટિ આકારિત થાય છે. અલબત્ત એમાંથી પણ સંતર્પક વાર્તા નીપજી આવતી નથી. ફેન્ટસીની ટેક્નિકનો સફળ વિનિયોગ 'એકદા નૈમિષારણ્યે'ની વાર્તાઓમાં છે.

'અપિ ચ' અને 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ'ની વાર્તાઓમાં પાત્રની આસપાસના સામાજિક સંદર્ભને ઓગાળી નાખવાનું વલણ પ્રબળ બને છે. એટલે પાત્રોનું હાડમાંસવાળું નહિ, પરંતુ ભાવપુદ્ગલવાળું બિંબ ઊપસે છે. એટલે માત્ર ચિત્તની અવસ્થા આલેખવા માટે કલ્પન-પ્રતીકનો આશ્રય વિશેષ લેવાય છે. સુરેશ જોષી પૂર્વે સુન્દરમ્, ખત્રી, દલાલ કે મડિયામાં પ્રતીકનો આશ્રય લેવાનું વલણ નહિ જ દેખાય એમ નહિ, પરંતુ વાર્તાનું કલેવર

મુખ્યત્વે કલ્પન અને પ્રતીકથી બંધાતું હોય એવું સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં જોવા મળે છે. ઘટનાકથન, ચરિત્રચિત્રણ, પાત્રાનુસારી ભાષા એ તત્ત્વો આ વાર્તાઓમાં ગૌણ બની જાય છે. આધુનિક કળામાં દેખાતું dehumanisation કે abstractionનું તત્ત્વ સહુ પ્રથમ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં દેખાય છે.

ટૂંકીવાર્તામાં abstractionને પરિણામે બેએક બાબતો લક્ષમાં લેવી જરૂરી છે. પશ્ચિમના સાહિત્યમા કવિતા અને અન્ય કળાઓમાં abstraction જેટલું થયું છે તેટલું કથાસાહિત્યમાં નથી થયું. સુરેશ જોષીએ ઘટનાનું તિરોધાન કર્યું. અને ઘટના–પાત્રનું abstraction કર્યું. એ દ્વારા એમની વાર્તાઓએ શુદ્ધ કળા બનવા તરફ ગતિ કરી. પરંતુ એ દિશામાં આત્યંતિક સીમા સુધી જતા કેટલીક વાર્તાઓમાં વાર્તા, નિબંધ અને ગદ્યકવિતા વચ્ચેની ભીનારેખા ભૂંસાઈ જાય છે. 'પદ્મા તને' આપણને વાર્તા કરતાં ગદ્યકાવ્ય કહેવી પડે એવી કૃતિ છે.

abstractionને લીધે ઘણી જગ્યાએ સર્જક–પાત્ર વચ્ચેની ભેદરેખા પણ જાણે લુપ્ત થઈ જાય છે. એટલે આધુનિક ચિંતનના પ્રભાવવાળા વિચારો વખતોવખત વાર્તામાં માત્રવિચારરૂપે પ્રવેશી જાય છે. એ વાર્તાની આસ્વાદ્યતામા વ્યવધાનરૂપ બને છે. જ્યા સર્જક એનાથી મુક્ત રહ્યા છે ત્યાં પરિણામ આવ્યું છે.

'અપિ ચ' અને 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ'ની વાર્તાઓ માત્ર રચનારીતિ પરત્વે જ નહિ, સંવેદન પરત્વે પણ આધુનિકતાના મિજાજવાળી છે. પ્રણય અને મૃત્યુ એ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓની મુખ્ય અનુભૂતિઓ છે કેટલીક વાર્તાઓમા પ્રણય અને મૃત્યુના અનુભવ એકાકાર બની એમાંથી એક વિશિષ્ટ સંવેદન આકૃત થાય છે. અહીં મૃત્યુ એ સ્થૂળ મૃત્યુ ન રહેતાં માનવીની સમસ્ત ચેતનાના ઉત્ક્રમણનો – મોક્ષનો સંકેત બની જાય છે. 'અને મરણ' મા મૃત્યુ વ્યક્તિને તેની આગતિકતામાથી મુક્ત કરી પોતાના સ્વ તરફ અભિમુખ બનેલી એવી વ્યક્તિ પોતાની આસપાસના વિશ્વ સાથે વિચ્છેદ સાધે છે. સ્ત્રી પુરુષથી (ભય), પુરુષ સ્ત્રીથી ('ધુમ્મસ', 'આંધળી માછલીઓ') કે સ્ત્રી આસપાસના જીવનથી ('વલય') વિચ્છેદ અનુભવે છે. આ વિચ્છેદ કોઈ દુન્યવી ઇચ્છા કે અસંતોષમાંથી જન્મતો નથી, અહીં ઉદ્ભવતો વિચ્છેદ આધિભૌતિક સંતાપ (metaphysical anguish)માથી જન્મે છે આવો આધિભૌતિક સંતાપનો અનુભવ એ આધુનિકતાવાદી સાહિત્યનું મુખ્ય

લક્ષણ છે. આ સંતાપની ગતિ કોઈ સંપૂર્ણ સત્યને પ્રાપ્ત કરવા તરફની નથી, માનવઅસ્તિત્વને સતત પૃચ્છક નજરે જોઈ આ સંતાપને અનુભવ્યા કરવો એ જ પરમ મૂલ્ય એ આધુનિકતાવાદનું લક્ષણ આ વાર્તાઓમાં પૂરેપૂરું પ્રગટે છે.

૧૯૮૧માં પ્રગટ થયેલા સુરેશ જોષીના અંતિમ વાર્તાસંગ્રહમાં 'એકદા નૈમિષારણ્યે'માં આઠ વાર્તાઓ છે. આ વાર્તાઓનું સંવેદન અને આલેખન કેટલીક બાબતમાં સુરેશ જોષીની આગળની વાર્તાઓ કરતાં જુદું પડે છે. પ્રણય અને મૃત્યુના સંવેદનમાંથી બહાર આવી આ વાર્તાઓ નગરમાનવીના કેટલાંક સંવેદનને આલેખે છે. નગરોની બનેલી આ સંસ્કૃતિઓ માનવીમાનવી વચ્ચે કેવી પરિચિતઅતાની દિવાલો ઊભી કરી છે, માનવ-સંબંધોને એણે કેવાં સંવેદનશૂન્ય બનાવી દીધા છે, કોઈ ભયાનક વન્ય પ્રદેશમાં પોતે પહોંચી ગયો હોય એવી ભીતિ જાણે મનુષ્ય અનુભવે છે. આ અનુભૂતિઓ ગૌણરૂપે સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં અગાઉ ક્યાંક અનુભવાય. પરંતુ કેન્દ્રિય અનુભૂતિઓ બની એ અહીં આવે છે. આ અનુભૂતિને વ્યક્ત કરવા ઉચિત રીતે પ્રયોજાયેલી ફેન્ટસીની ટેકનિકનો પણ સવાલ વિનિયોગ છે. 'બ્યાધિ' 'પંખી' 'અગતિગમન' 'અને હું' એ ફેન્ટસીના તત્ત્વનો ઉપયોગ કરતી નોંધપાત્ર વાર્તાઓ છે.

સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાંથી પસાર થતાં જોઈ શકાશે કે આ વાર્તાઓમાં નગરસંસ્કૃતિ અને નગરજીવને જગાડેલાં સંવેદન આલેખવા તરફ સર્જકનું લક્ષ છે. આધુનિક યુરોપીય કથાસાહિત્યમાં નગરસંસ્કૃતિનું સંવેદન બળવાન રહ્યું છે. એટલે પશ્ચિમના સાહિત્ય અને વિવેચનથી અત્યંત પ્રભાવિત સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ નગરસંવેદનની જ વાર્તાઓ હોય એમાં આશ્ચર્ય નથી. આમ સમગ્ર રીતે જોઈ શકાય કે આધુનિકતાવાદનો પ્રભાવ ક્રમશઃ સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ પર વધતો રહ્યો છે. અલબત્ત એમનાં સંવેદન અને શૈલીનું એક પોત બંધાઈ ગયેલું દેખાય અને એ વલણ પાછું આધુનિકતાવાદના ખ્યાલનું વિરોધી બની રહે.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva the male, and Shakti, the female These two divine *powers created Man and Woman.*

The Man and the Woman were *distressed because they could* not see their parents At this a divine voice spoke asking them *to undertake* penance *The* Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

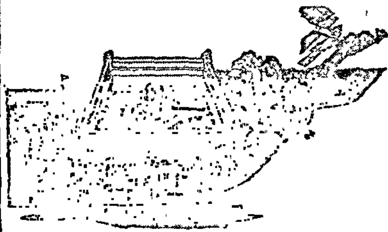
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga It is one of the twelve *Jyotirlingas or manifestations* of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted *boons or blessings.*

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वगः

~The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.~



MAFATLAL GROUP



પ્રકાશન ક્ષેત્રે નવી દિશા

'સદ્ભાવ પ્રકાશન'ના નવા પ્રકાશનો

વિવેચન

શબ્દની શક્તિ :	ઉમાશંકર જોશી :	૩૨–૦૦
ચિન્તયામિ મનસા :	સુરેશ જોષી :	૩૦–૦૦
કાવ્યવ્યાપાર :	હરિવલ્લભ ભાયાણી :	૨૫–૦૦
મીરા :	નિરંજન ભગત :	૨૪–૦૦

એકાંકી

બાથટબમા માછલી :	લાભશંકર ઠાકર :	૧૫–૦૦
ત્રીજો પુરુષ :	રઘુવીર ચૌધરી :	૧૫–૦૦

વાર્તાસંગ્રહ

માનીતી અણુમાનીતી :

(સુરેશ જોશીની કેટલીક વાર્તાઓ) સંપાદન : શિરીષ પંચાલ ૩૨–૦૦

ઉપરાંત ગંગોત્રી ટ્રસ્ટના પુસ્તકોનું

પ્રાપ્તિસ્થાન

સદ્ભાવ પ્રકાશન

કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ

અમદાવાદ-૩૮૦૦૧

સાયુજ્ય

વાર્ષિક : ૧

સંપાદક

સુરેશ જોષી

ડબલ ક્રાઉન સાઈઝ આશરે ૨૫૦ પાનાના વાર્ષિક અંકના લવાજમનો દર રૂ. ૨૫=૦૦ થશે. આમ તો આ દળદાર ગ્રંથની કિંમત આજના ભાવ પ્રમાણે રૂ. ૫૦=૦૦ થાય પણ તે પડતર કિંમતે મળશે.

લવાજમ ભરવાની છેલ્લી તારીખ : **૨૪ નવેમ્બર ૧૯૮૨**

પ્રકાશન તારીખ : ૧ **૧ જાન્યુઆરી ૧૯૮૩**

વિભાગો

સાહિત્ય : સુરેશ જોષી

લલિતકળા : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ફિલ્મ : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ખાસ વિભાગ :

(Death in different art) : ધરમશી વીરશી

લેખક પરિવાર

ઉમાશંકર જોશી . નિરંજન ભગત . હરિવલ્લભ ભાયાણી . રઘુવીર ચૌધરી . ભોળાભાઈ પટેલ . ભૂપેન ખખ્ખર . દિગીશ મહેતા . ડૉ. ભીખુ સી. પારેખ . ગણેશ દેવી . ધરમશી વીરશી . અરુણ અડાલજા . રમેશ ઓઝા . ઉશનસ્ . હરીન્દ્ર દવે . સુરેશ દલાલ . ધનસ્યામ દેસાઈ . હર્ષદ ત્રિવેદી . દિલીપ ઝવેરી . ચિનુ મોદી . વિષ્ણુ પંડ્યા . ચંદ્રકાન્ત શેઠ . સુરેશ જોષી . ગુલામ મોહમ્મદ શેખ . સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર શિરીષ પંચાલ . રાધેસ્યામ શર્મા . લાભશંકર ઠાકર . મહેશ દવે . પ્રબોધ પરીખ . નીતિન મહેતા . જયંત પાઠક . ભરત નાયક . કિશોર જાદવ . નરેશ વેદ . સુમન શાહ . જયંત પારેખ અને અન્ય...

સદ્દભાવ પ્રકાશન

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ,

અમદાવાદ પીન–૩૮૦૦૦૧ ટે. નં. ૩૮૯૦૧૫

એતદ્-૫૪

એતદ્

સાટે

ઑક્ટોબર -૧૯૮૨ વર્ષ : ૫ અંક : ૫૪

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા, ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લૅટ ૨૪ એસ્ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ, રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા મુકુંદ દવે 'વસંત' સૈદુભાઈ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સદ્‌ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ ઉષા જોષીના સરનામે કરવો

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

ત્રણ કાવ્યો

હાઈન્ત્સ કાહલૌ
અનુ. સુરેશ જોષી

૧ બુઢ્ઢો કડિયો

બુઢ્ઢો કડિયો જોહન મરી ગયો છે.
એનું મોઢું હવે
જે સિમેન્ટથી એ ઈંટો ચણતો તેના જેવું.
એના હાથ પણ એવા જ.
ગઈ કાલે જે છોકરાને એણે ઠપકો આપવો પડ્યો હતો
એની બેદરકારી માટે –
તે હવે એની જગ્યાએ આવ્યો.
જે ભઠ્ઠી એણે છેલ્લી વાર જોઈ હતી
તેમાંથી આ સંવારે
પહેલી ધૂમાડાની સેર ઊંચે ચઢી
એને કશાં જૂઠાણાં વિના દફનાવી દેજો.

૦

૧ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

૨ છાપું

આજે સવારે અમે છાપામાં વાંચ્યું :
એક માણસને અપરાધી ઠેરવવામાં આવ્યો.
કોની તરફેણમાં, અને કોની વિરુદ્ધમાં ?
ચુકાદો કોણે આપ્યો ?
કોની તરફેણમાં, અને કોની વિરુદ્ધમાં ?
છાપાંએ તો માત્ર આટલો જ અહેવાલ આપ્યો :
એક માણસને અપરાધી ઠેરવવામાં આવ્યો.
છાપાંની માલિકી કોની ?
એ માણસનો માલિક કોણ ?

०

૨ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

૩ હું સાજો થયો.

હવે ફરીથી
હું તમારા સૌ પૈકીનો
એક થઈ ગયો છું.
મારા હાથમાંથી ફરી લોહી વહે છે.
હવે જ્યારે
હું તમારા સૌની સાથે છું
ત્યારે માત્ર મને બધાં માટે જ
ભય લાગે છે એવું નથી.
હવે ફરી એક વાર
મને
મારે માટે પણ ભય લાગે છે.

०

૩ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

પાંચ કાવ્યો

રાઈનર કુન્સે
અનુ. સુરેશ જોષી

૧ વાર્તાનો અંજામ

કૂકડો વાર્તા માંડે છે :
"એક વખતે એક શિયાળ હતું…"

પણ એને તરત ભાન થાય છે કે
વાર્તા એવી રીતે ન કહેવાય
કારણકે જો શિયાળ એ વાર્તા સાંભળી જાય
તો એને જરૂર ભરખી જ જાય.

"એક વખતે એક ખેડૂત હતો…"
કૂકડો ફરી વાત માંડે છે

પણ એને તરત ભાન થાય છે કે
આ વાર્તાય ચાલે નહિ
કારણકે જો ખેડૂત આ સાંભળી જાય
તે એની ડોક જ મરડી નાખે.

"એક વખત……"
તમે વાર્તા માટે અહીં જુઓ, પણે જુઓ
તમને ક્યાંય વાર્તા જડશે નહિ.

૨ કળાનો અંજામ

ઘુવડે જંગલી ઘોડાને કહ્યું,
'તારે સૂરજનાં ગાણાં ગાવાં નહિ
સૂરજ કશાં લેખાંમાં નથી—

જંગલી ઘોડાએ પોતાના ગીતમાંથી
સૂરજને કાઢી નાખ્યો

તું ખરો કળાકાર છે,
ઘુવડે જંગલી ઘોડાને કહ્યું
પછી બધે અંધારું થઈ ગયું.

૫ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

૩ દરેક દિવસ

દરેક દિવસ
એક પત્ર

દરરોજ સાંજે
એને ખોડી દઈએ

રાત
એને લઈ જાય
એ
કોને મળે ?

૧ એતદ્ સપ્ટેમ્બર '૮૨

૪ દીકરી

તું ટપાલની ટિકિટો એકઠી કરે છે
આખરે એથી બને છે શું ?

જ્યારે તું પતંગિયાવાળી ટિકિટ જુએ
ત્યારે તું
પતંગિયા જેવી હળવી થઈ જાય

જ્યારે તું પંખીવાળી ટિકિટ જુએ
ત્યારે તું
પંખીની જેમ ઊડી જાય.

૭ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

૫ ટપાલી

ટપાલી, મારા દોસ્ત,
જ્યારે સ્ટેમ્પ ખરીદવાનું
મને પરવડે નહિ
ત્યારે તું મને આપજે
એક ટોપી
એક થેલો
એક શેરી
અને ખૂબખૂબ કાગળો

હું એકેય કાગળ
ખોઈ નાખીશ નહિ
કે હું એના ખૂણા
વાળી નાખીશ નહિ
(કાળજી રાખો – મોટા પિક્ચર પોષ્ટકાર્ડ છે –
હુ જાણું છું).

કાળી કિનારવાળા કાગળો
હું, બીજા કાગળો વહેંચાઈ જાય
ત્યા સુધી,
રાખી મૂકીશ

હતાશ થયેલા લોકોને માટે
હમેશાં હુ એક કાગળ લઈ જઈશ
(માત્ર મને મોરાવિયા માટેનો પત્ર આપશો નહિ
તો તો હું કવિતા લખવા જ મંડી પડીશ)

શ્રીઝલ-૪

સેમ્યુઅલ બૅકેટ
અનુ. નિયતિ દેરાસરી

હું તો જન્મ્યા પહેલાં જ શરણે થઈ ગયો, બીજી કોઈ શક્યતા જ નથી, પણ જન્મ તો અનિવાર્ય હતો, એ તે હતો, હું અંદર હતો, હું એ રીતે જોઉં છું. જેણે વિલાપ કર્યો એ તો તે હતો, પ્રકાશ જોનારો તે હતો, મેં વિલાપ કર્યો ન હતો, મેં પ્રકાશ જોયો ન હતો, મને અવાજ હોય એ અશક્ય, મને વિચારો આવે એ અશક્ય, અને હું બોલું છું અને વિચારું છું, હું અશક્ય કરું છું, બીજી કોઈ શક્યતા જ નથી, જેને જીવન હતું એ તો તે હતો, મને જીવન ન હતું, જીવવા લાયક જીવન, મારે કારણે તે જાતે મરી જશે, મારે કારણે, હું વાત કહીશ, તેના મરણની વાત, તેના જીવનનો અન્ત અને તેનું મરણ, માત્ર તેનું મરણ પૂરતું નથી, મારા માટે પૂરતું નથી, જો તે ખખડાવે છે તો ખખડાવનારો તો તે, હું ખખડાવીશ નહીં, જે મરી જશે એ તો તે, કદાચ તેઓ એને દાટી દેશે, જો તેઓ એને શોધી કાઢશે તો, હું અંદર હોઈશ, માટી સિવાય કશુંજ નહિ રહે, બીજી કોઈ શક્યતા નથી, હું એ રીતે જોઉં છું, તેના જીવનનો અન્ત અને તેનું મરણ, તે એને કેવી રીતે પહોંચી વળશે, તેના અંતને કેવી રીતે પહોંચી વળશે, એ અશક્ય છે એ મારે જાણવું જોઈએ, હું જાણીશ, ધીરે ધીરે, એ અશક્ય છે એમ મારે કહેવું જોઈએ, હું કહીશ, અત્યારે તો, મારા વિશે કશી વાત નહીં, માત્ર તેની જ, તેના જીવનનો અંત અને તેનું મરણ, જો તેઓ એને શોધી કાઢે તો તેના દફનની, એ જ અન્ત હશે, હું કીડાઓ વિશે, હાડકાં વિશે કે માટી વિશે ચલાવીશ નહિ, કોઈને એમની પડી નથી, સિવાય કે હું તેની માટીમાં જ કંટાળી જઉં, એની મને નવાઈ લાગશે, હું તેના શરીરમાં હતો એવો સખત, અહીં દીર્ઘ શાન્તિ, કદાચ તે ડૂબી જશે, તે હમેશા ડૂબી જવા માગતો હતો, તેઓ એને શોધી કાઢે એવું તે

ઇચ્છતો ન હતો, હવે તો તે ઇચ્છી શકે એમ નથી, પણ ડૂબી જવાનું ઇચ્છવાની તેને ટેવ હતી, તેઓ એને શોધી ન કાઢે એવું ઇચ્છવાની ટેવ હતી, ઊંડાં પાણી અને ઘંટીનું પડ, બીજા બધાની જેમ ઓસરી ગયેલો ઉત્સાહ, પણ એક દિવસ શા માટે ડાબી બાજુ, ડાબી બાજુ, અને બીજે ક્યાંય નહિ, અહીં દીર્ઘ શાન્તિ, પછી તો હું જેવું કશું નહિ રહે, તે કદી 'હું' નહિ કહે, તે કદી કશું નહિ કહે, તે કોઈની સાથે વાત નહિ કરે, કોઈ તેની સાથે વાત નહિ કરે, તે પોતાની સાથે વાત નહિ કરે, તે હવે વિચાર નહિ કરે, તે આગળ ચલાવે રાખશે, હું અંદર હોઈશ, તે એક જગ્યાએ આવશે અને પડી જશે, શા માટે ત્યાં અને બીજે નહિ, પડી જશે અને સૂઈ જશે, મારે કારણે ઘસઘસાટ, એ ઊભો થશે અને આગળ ચાલશે, તે હવે સ્થિર ઊભો રહી નહીં શકે, મારે કારણે, તે હવે આગળ જઈ નહીં શકે, મારે કારણે તેના માથામાં હવે કશું રહ્યું નથી, એને જે કંઈ જોઈતું હશે તે હું પૂરું પાડીશ.

૧૦ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

કથા અને કાવ્યનો સંપ્લવ

હરિવલ્લભ ભાયાણી:

(આસ્વાદની એક સમસ્યા)

સુરેશ જોષીની ઘણી નવલિકાઓ વિશે એક મત એવો છે કે તે કાવ્યાસ્વાદવાળી રચનાઓ, કાવ્યકલ્પ રચનાઓ છે. આમાં કારણભૂત છે એ કૃતિઓની આગવી રચનારીતિ, તેમની અલંકારપ્રધાનતા અને 'રૂપનિષ્ઠતા.' કોઈક તો વાર્તા માટે આ દોષરૂપ પણ ગણ્યું છે.

તો આ મતની આલોચના રૂપે સામે પક્ષે કહેવાયું છે કે એ નવલિકાઓની રૂપપરક રચનારીતિમાં જે અલંકારતત્ત્વ (ચાલુ પરિભાષામાં કલ્પન પ્રતીકાદિ) છે, તે સાધનરૂપ છે, સપ્રયોજન છે, તે તે વાર્તાની રૂપનિષ્પત્તિ માટે તેની અનિવાર્યતા જણાય છે, અને કેટલીક વાર્તાઓમાં પ્રયોજાયેલી સહસ્થાપના ('જક્સ્ટાપોઝિશન')ની રચનાયુક્તિની જેમ, આ અલંકારયોજના પણ વિધાયક કે સંવિધાયક બની છે.*

આને આપણે વિવાદની દૃષ્ટિએ ન જોઈએ, અને આ રચનાઓના કાવ્યતત્ત્વને ગુણરૂપ ગણીએ, તો અહીં રસાસ્વાદની એક સમસ્યા રહેલી હોવાનું પ્રતીત થશે.

આ રચનાઓમાં વસ્તુતત્ત્વ ઘણું પાંખું કે નહિવત્ છે. તેમનો સાર, સંક્ષેપ કે રૂપરેખા આપી શકાય તેમ નથી. ઇતિવૃત્તકથન નહીં, પણ વર્ણન એમનું બળ છે. સંવેદન એમનું પ્રધાનપણે નિરૂપ્ય છે. સ્વપ્નસૃષ્ટિ, તરંગજાળ વગેરેનો 'મોલ્ડ' — ઢાંચો છે. નિરૂપણનું મુખ્ય સાધન અલંકાર છે. એ અહીં પ્રાણપ્રદ તત્ત્વ કે ધારક બળનું કામ કરે છે. અદ્ભુત, ભયાનક કે તેમના સંચારીને નિષ્પન્ન કરવાનું લક્ષ્ય છે. જ્યાં વસ્તુનું કશુંક માળખું

---

* મતો, આલોચના, આસ્વાદ અને મૂલ્યાંકન, વિસ્તાર અને વિગતથી, સુમન શાહ કૃત 'સુરેશ જોષીથી સુરેશ જોષી' (૧૯૭૮)માં અને શિરીષ પંચાલ કૃત 'માનીતી અણમાનીતી' (૧૯૮૨)માં મળશે.

કે સંવિધાન જેવું છે. ત્યાં પણ અલંકારાદિ તેના પર છવાઈ ગયેલાં છે. વાર્તા પૂરી કરતાં, અથવા તો પછીની તેની સ્મૃતિમાં ભાવકના ચિત્ત પર આલંકારિક રચનારીતિનો જ ગાઢ સંસ્કાર રહે છે. આમ આકાર વાર્તાનો છે, પણ આસ્વાદ ઘણે અંશે 'કાવ્ય'નો છે. આ પ્રકારની રચનાઓને કઈ રીતે તપાસવી, કેમ મૂલવવી?

બાણભટ્ટની કાદંબરી કે સુબંધુની વાસવદત્તા જેવી સંસ્કૃત કથાઓમાં પણ ઉપર દર્શાવ્યાં તેવાં તત્ત્વો લાક્ષણિકપણે રહેલાં છે. કાદંબરીકથામાં અચ્છોદસરોવર, શાલ્મલિવૃક્ષ, સેનાપ્રયાણ વગેરે વર્ણનો તથા વિવિધ ભાવાવસ્થાનાં નિરૂપણો સ્વયં આસ્વાદ્ય છે, પણ કેવળ કથાવસ્તુની દૃષ્ટિએ તો તે ઘણે અંશે અપ્રસ્તુત, પરિહાર્ય ગણી શકાય તેમ છે. ઇતિવૃત્તિપ્રધાન રચનાથી આવી રચનાઓની પ્રકૃતિ જુદી છે.

સંસ્કૃત સાહિત્ય પ્રધાનપણે રૂપનિષ્ઠ હોઇને તેમાં વસ્તુ કે ઘટનાની અલ્પતાવાળી રચનાઓ નિયમરૂપ છે. સંસ્કૃત મહાકાવ્ય અને ગદ્યકાવ્યના પ્રકારો વચ્ચે વર્ણનો અને રસનિષ્પત્તિ પરત્વે કશો મૂળગત ભેદ નથી એ બંનેને શ્રવ્ય કાવ્ય કહ્યા છે — દૃશ્ય કાવ્ય નાટકાદિના વિરોધે. સંસ્કૃત સાહિત્યમીમાંસાની 'કાવ્ય' સંજ્ઞા આપણી વર્તમાન 'કાવ્ય' સંજ્ઞાથી જુદી છે. સંસ્કૃતમા 'કાવ્ય' એટલે આપણે જેને 'લલિત સાહિત્ય' કહીએ છીએ તે પણ આપણે અત્યારે 'કાવ્ય' શબ્દ અંગ્રેજી 'પોએટ્રી'ના પર્યાય તરીકે વાપરીએ છીએ. કાવ્ય, કથા ને નાટક ('પોએટ્રી', 'ફિક્શન'ને 'ડ્રામા') એવા ત્રણ મૂળભૂત, વ્યાપક સાહિત્યપ્રકારો આપણે સ્વીકારીએ છીએ. એટલે કે એક ભાવક તરીકે આપણને એ પ્રત્યેક પ્રકારનો આગવો સ્વાદ હોવાનું, પ્રત્યેકની પોતીકી 'લિજ્જત' હોવાનું પ્રતીત થાય છે. આથી તે તે પ્રકારની કૃતિ પાસે આપણી આસ્વાદની અપેક્ષા જુદી જુદી હોય છે.

આમ હોવા છતાં આપણે એ પણ જાણીએ છીએ કે કલામાં ચુસ્ત ભેદો કે વર્ગીકરણો નથી નભી શકતાં. એવી પણ રચનાઓ હોવાની, જે કથા અને કાવ્યના, કાવ્ય અને નાટકના વચ્ચેના અવકાશમાં તરતી હોય, બંનેના લક્ષણો ધરાવતી હોય, બંનેના આગવા આસ્વાદની તેમાં ભેળસેળ હોય. અત્યંત ભેદપ્રવણ સસ્કૃત સાહિત્યમીમાંસામાં પણ વિવિધ સ્થાયી ભાવો ગણાવીને પછી બે કે વધારે ભાવોની સહોપસ્થિતિને ભાવસંધિ અને ભાવશબલતાનો વિચાર કરેલો છે. અનેક અલંકારો વચ્ચ ભેદ સ્થાપીને અંતે તેમના મિશ્રતાના બે પ્રકાર—સંકર અને સંસૃષ્ટિ—સ્વીકાર્યા છે.

વૈદર્ભી વગેરે રીતિઓ કે માર્ગો જુદા તારવીને પછી તેમના મિશ્રણને સંપ્લવ નામે ઓળખાવ્યું છે. ગદ્યપદ્યના મિશ્રતા વાળા ચંપૂ નામના સ્વરૂપને માન્ય ગણ્યું છે.

એટલે આપણે જે રચનાઓમાં બે સાહિત્યપ્રકારોનું સંમિશ્રણ હોય, અનુગ્રાહ્ય–અનુગ્રાહક–સંબંધે તે જોડાયેલા હોય, તેવી રચનાઓનું આગવાપણું ઓળખવું જોઈએ. સુરેશ જોષીની કેટલીક રચનાઓને (અથવા તો મિશ્ર આસ્વાદવાળી એવી અન્ય કોઈની રચનાને) કથાતત્ત્વ અને કાવ્યતત્ત્વ જે ભાગ ભજવતા હોય તે અનુસાર—તેમના અંગાંગિભાવ તથા ન્યૂનાધિકતાને અનુલક્ષીને—આપણે ઓળખાવી શકીએ: કાવ્યસંવલિત કથા, કાવ્ય અનુપ્રવિષ્ટ કથા, કથા અને કાવ્યની સંસૃષ્ટિ, કાવ્ય અને કથાનો સંપ્લવ વગેરે. પરિભાષા ભલે આ કે તે વાપરીએ, કદીક ન પણ વાપરીએ. મહત્ત્વ સ્થૂળ વર્ગીકરણનું નથી, પણ આસ્વાદના પ્રકાર પ્રમાણે સૂક્ષ્મ ભેદ કરવાનું છે, કેમકે તેનો આધાર વિશિષ્ટ પ્રતીતિ છે.

કથામાં કાવ્યનું કે ઊલટું મિશ્રણ–સંમિશ્રણ સ્વયં દોષરૂપ કે ગુણરૂપ નથી. ભેળસેળ સાધક પણ થઈ શકે ને બાધક પણ. પરિણામ પરથી, સિદ્ધ કૃતિ પરથી જ નક્કી કરી શકાય. સુરેશ જોષીની અમુક વાર્તારૂપ રચનાઓનો, તેમની અવસ્તુનિષ્ઠ* રચનારીતિને કારણે, આગવો આસ્વાદ છે. વાંચતાં ઉદ્ભવતી અપેક્ષા પુરાતી રહે તે રીતે રચનાઓનો પિંડ બંધાયો હોવાથી એ તૃપ્તિકર નીવડી છે.

* સુરેશ જોષીની વાર્તાઓને 'રૂપનિષ્ઠ' કહેવાનું તાત્પર્ય એટલું કે તેમાં વસ્તુતત્ત્વની ગૌણતા, આલંકારિક અભિવ્યક્તિની પ્રધાનતા—એટલે કે ચમત્કૃતિ–નિષ્પાદક તત્ત્વોમાં અલંકારાદિનું વર્ચસ હોય છે. પણ અભિવ્યક્તિના પ્રકાર કે રીતિની આંતરિક વિગતોની કશી વ્યવસ્થા, તેમનો ક્રમ કે આંતરસંબંધ, તેમનું સંવિધાન—એ પ્રકારની કોઈ સંરચના કે ભાત એ વાર્તાઓમાં પ્રતીત થતી નથી. 'રૂપ'નું એ રીતનું કોઈ બંધારણ તેમાં નથી.

૧૩ ઑગસ્ટ સપ્ટેમ્બર ૮૯

વિવેચનની દશા અને દિશા – ૪

સુમન શાહ

કૃતિનું વિવેચકે કરેલું પ્રત્યક્ષ–સ્વરૂપ વિવેચન જ મહત્ત્વની વસ્તુ છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચન વિવેચકની તેમ જ છેવટે તો આખા સાહિત્ય સમાજની સાહિત્યકલાને વિશેની સમજ કઈ કક્ષાની છે તે દર્શાવી આપે છે, તો બીજી બાજુથી, એની પ્રવર્તમાન સમજને સંસ્કારે પણ છે, એનું આવશ્યક ઘડતર પણ કરે છે. સિદ્ધાન્ત–વિવેચન પ્રત્યક્ષમાં પ્રતિબિમ્બિત થાય, કૃતિના મૂલ્યનિર્ણય માટેનું પરિબળ બની રહે, અને એમ બ ને વચ્ચેના સમ્બન્ધને સામંજસ્યપૂર્ણ કહેવાય એવી એક સ્થિતિ છે; તો બીજી સ્થિતિ, સિદ્ધાંત પ્રત્યક્ષ વચ્ચે પડી જતા અંતરની છે. જે અંતરને આપણે જોયું તેમ દ મેન 'ડિસ્ક્રીપન્સી' કહે છે અને આવકાર્ય લેખે છે. કેમકે, જાતવાન વિવેચકની કલાકૃતિને વિશેની પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ આકાર ધારણ કરતી રહેતી સમજ એની પોતાની સૈદ્ધાંતિકતાઓને ઓળંગી જાય એમ ભરપુરપણે ઉભરાતી હોય છે. કલાકૃતિના પ્રત્યક્ષ સાક્ષાત્કારની એ ક્ષણો એવાં નિદર્શનોમાં જે સંક્ષોભ અને નાની શી ઊથલપાથલ કે ક્રાન્તિ સરજે છે તે સર્વથા આવકાર્ય છે; પછી 'સિદ્ધાન્ત બરાબર પ્રત્યક્ષ' એમ સમીકરણ માંડવાની જ઼થામાં કોઈ પડતું નથી. પણ એક ત્રીજી સ્થિતિ યે છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચન મોટેભાગે કોઈ હાથવગી પરિભાષાના લપટા પ્રયોગો વડે, લખાવટ જેવા કોઈ સસ્તા કૌશલ વડે, કંતાતું રહે—એને સિદ્ધાન્તની છત કે તળિયું કંઈ જ્વલ્લે જ હોય. સાહિત્ય-સંલગ્ન છતાં કલાની પરવા નહિ કરનારા, મોટેભાગે કારકિર્દી માટે સાહિત્યને વાપરનારા ઉપયોગિતાવાદીઓ આવી વિવેચનામાં પડેલા હોય છે, અગાઉ એઓની મેં વિશદ વ્યાખ્યા–વર્ણના કરી છે તે પર્યાપ્ત છે. પ્રવર્તમાન ગુજરાતી વિવેચન સામાન્યપણે આ ત્રીજી સ્થિતિમાંથી ગુજરી રહ્યું છે અને એની એ દશાનું આપણે ચિન્તન કરી રહ્યા છીએ.

'૧૪ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨

ઉપર છેલ્લા વાકયમાં 'આપણે' એમ મેં સાભિપ્રાય કહ્યું છે. સાહિત્ય-વિવેચનની આવી દશા છતાં કેટલાક સમકાલીનો એને વિશેના કોઈને કોઈ ચિન્તનમાં પડેલા છે એમ કહી શકાય—અલબત્ત, એવું ચિન્તન પ્રગટ ન થયું હોય એમ બને, અથવા જુદે રસ્તે જુદી રીતે થયું હોય એમ બને. એ સમકાલીનો સંભવ છે કે મને—વિવેચનની દિશા નક્કી કરનારને—મદદરૂપ થઈ શકે. એ સમકાલીનોમાં થોડાક એવા વિવેચકો છે, જે છેલ્લી પચીસી દરમ્યાન સરજાતા રહેલા ગુજરાતી સાહિત્ય સાથે પોતાનો રીતસરનો નાતો જોડી શક્યા છે અને પ્રત્યક્ષ વિવેચનની પોતાની એક પરિપાટી ઊભી કરી શક્યા છે. પેલા ચિન્તકો કરતાં મને આ પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ વિવેચન કરતા કેટલાક સમકાલીનોમાં વધુ રસ પડચો છે, કેમકે એઓની આગવી પરિપાટીઓની તપાસને અંતે દિશા નક્કી કરવાનું વધુ સરળ બનશે. બીજા શબ્દોમાં એમ કહી શકાય કે છેલ્લી પચીસીની પ્રત્યક્ષ ગુજરાતી વિવેચનાની જે કંઈ પરંપરા બંધાઈ છે તેની સમીક્ષા કરવી તે દિશા દર્શાવવાની જ એક શરત છે.

એવા સમકાલીન ચિન્તકોનાં નામ આ પ્રમાણે આપી શકાય: સુરેશ જોષી, હરિવલ્લભ ભાયાણી, રસિક શાહ, જયન્ત પારેખ, પ્રબોધ પરીખ, અરુણ અડાલજા, જશવન્ત શેખડીવાળા, હર્ષદ ત્રિવેદી, યશવન્ત ત્રિવેદી, વગેરે. મારી ભૂલ થતી હોય તો આમાંથી કોઈ નામ કાઢી નાંખીને બીજાં બે ઉમેરી પણ શકાય. સમસામયિક ભૂમિકાએ અને પ્રગટપણે, દાવા સાથે, આ સૌમાંથી કોણે કેટલું અને કયા સ્તરનું ચિન્તન કર્યું છે તે તો સુવિદિત છે—જો તેની એવી 'વર્થ' પણ સુજ્ઞોને અજાણ નથી રહી. પરન્તુ આ સૌ ચિન્તકોએ સરજાતા સાહિત્યનું પ્રત્યક્ષ વિવેચન જવલ્લે કર્યું છે, મોટેભાગે એમણે સાહિત્ય-વિવેચનની સૈદ્ધાન્તિકતાઓને વિશે જાતજાતની છણાવટો કરી છે. આપણા ગુજરાતી વિવેચકને, રસિક શાહ, ડૉ. ભાયાણી કે સુરેશ જોષી જેવાઓએ વિશ્વભરમાં વારંવાર જોતા રહેવાની ટેવ પાડી છે. એમનું બારી ખોલનારા તરીકે તેમજ ક્ષિતિજો ચીંધનારા તરીકે જેટલું ગૌરવ કરીએ એટલું ઓછું છે. આપણે ત્યાંની રૂપલક્ષી અને સંરચનાવાદી, વિવેચનાત્મક અભિગમોની બેય, ગુજરાતી વાચનાઓ એમના એવા પુરુષાર્થોને આભારી છે.

સ્પષ્ટ છે કે આ સૌ ચિન્તકોની સમગ્ર પ્રતિભાને નહિ પરન્તુ એમના અમુક અંશને તાકવા જતાં હું અહીં દેખીતી રીતે જ 'રિડક્શનિસ્ટ'

ભાસી રહ્યો છું, પણ તેથી કોઈ દોષ જન્મતો નથી–મારે એમના એ જ કાર્યને ફોકસ કરવું છે. તો કહેવું છે, કે આ લોકો પ્રત્યક્ષ વિવેચન કેમ કરતા નથી અથવા તો સુરેશ જોષી સરજાતા સાહિત્ય વિશે કેમ લખતા નથી એની ફરિયાદ કરવી તે દાસપણું છે. કેમકે એઓએ સિદ્ધાન્તોની સમૃદ્ધ વાત કરી છે એટલા માટે કરીને એમને 'ઓથોરિટી' ન ગણી લેવાય. અને તેથી એમના વિવેચનવચન માટે ટટળવું તે પુખ્તતાની કે આધુનિકતાની નિશાની નથી. એમની વિવેચનાત્મક વર્તણૂક એકપક્ષી છે, સિદ્ધાન્ત લક્ષી છે, એમ ગણીને ચાલવું તે જ કરણીય છે. જોકે, અહીં જ નોંધવું ઘટે, કે એમણે પોતે આગળ કરેલી સૈદ્ધાન્તિકતાઓની પીઠિકા પરથી વધારે ને વધારે પ્રત્યક્ષ વિવેચનો એમની પાસેથી મળ્યાં હોત, તો આપણને એમની તેમજ આપણા સૌની થોડી જુદી ખબર પડી હોત. છતાં, સિદ્ધાન્તહીન ઉપયોગિતાવાદીઓની પ્રત્યક્ષ–વિવેચના કરતાં આ પ્રત્યક્ષહીન સિદ્ધાન્ત–ચિંતકોની સિદ્ધાન્ત–વિવેચના અનેકરીતે બહુમૂલ્ય છે, એ બેની સરખામણી ન જ થાય.

પ્રત્યક્ષ વિવેચના સાથે સંકળાયેલા સમકાલીન વિવેચકોમાંનાં કેટલાંક નામ આ પ્રમાણે છે.

જયન્ત કોઠારી, ભોળાભાઈ પટેલ, પ્રમોદકુમાર પટેલ, રાધેશ્યામ શર્મા, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલા, ચન્દ્રકાન્ત શેઠ, ચિનુ મોદી, સદ્‌ગત અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ, દિગીશ મહેતા, સિતાંશુ મહેતા વગેરે. આ સૌની યથાસ્થાને સમીક્ષા રજૂ કરું તે પહેલાં વિવેચનવાક્ વિશેના અમુક મુદ્દાઓની ચર્ચા કરવી ઉચિત લેખાશે.

વિવેચનવાક્‌ની એટલે કે 'ધ રૃહેટોરિક ઓવ ક્રિટીસિઝમ'ની અથવા તો વિવેચનાની ભાષાની તપાસથી 'વિવેચનનું વિવેચન' કે 'મેટાક્રિટીસિઝમ' પોતાનો પ્રારંભ કરી શકે. મુખ્ય પ્રશ્નો એ છે, કે વિવેચન શાનું બનેલું છે? આપણી સામે કયા સ્વરૂપે આવે છે? પ્રત્યેક વિવેચન–કૃતિને પોતાનો હેતુ હોય છે? હોય છે તો કયો? એ હેતુને અનુસરતી પદ્ધતિ જન્મી છે? આ બધા પ્રશ્નોનો સંબંધ વિવેચકની સિદ્ધાન્તસમજ અને કૃતિ — કે જેનું એ વિવેચન કરી રહ્યો છે — ની કલાત્મકતા સાથે છે. એટલે કે, વિવેચકની આત્મલક્ષી અનુભૂતિનું વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર કરનારી પ્રક્રિયામાં એ પ્રશ્નોના જવાબો પડેલા છે. આવાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવેચ્ય કૃતિની કલાને વિવેચક પોતાની સૈદ્ધાંતિકતાની પીઠિકા પર મૂકી એ અંગે મૂલ્યનાથી

નિર્ણયો આપતો હોય છે — વ્યાપકની ભૂમિકાએ એક સવિશેષનું અહીં મૂલ્યાંકન થાય છે. વિવેચન વાક્ અહીં મુખ્યત્વે મૂલ્યવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠેરવતી હોય છે. આપણી સામે એવા સ્વરૂપે આવતી હોય છે.

વ્યાપકની ભૂમિકાએ સવિશેષને મૂકી જોવાની રીતિને તર્કમાં 'નિગમન' કહે છે તે સુવિદિત છે. પણ એનાથી બીજા છેડાની રીતિ પણ છે, વિવેચક જેમાં સવિશેષનું વર્ણન આપી વ્યાપક ભૂમિકાની સંચિત સૈદ્ધાન્તિકતામાં કશોક વધારો સૂચવે છે. તર્કમાં એને 'અનુમાન' કહે છે તે પણ એટલું જ જાણીતું છે. આવાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવેચ્ય કૃતિની કલાને વિવેચક સૈદ્ધાંતિકતાને અર્થે વર્ણવે છે અને મૂલ્યવાચી નિર્ણયો લેવાનું પોતાના વાચક પર છોડે છે. વિવેચનવાક્ અહીં મુખ્યત્વે વર્ણનવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠરાવે છે, આપણી સામે એવા સ્વરૂપે એ આવતી હોય છે. વિવેચકની આત્મલક્ષી અનુભૂતિનું અહીં વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર થાય છે ખરું, પણ પહેલી રીતિમાં થાય તેથી ઓછું થાય છે. અહીં, એની વિવેચક તરીકેની શક્તિમત્તા જે રૂપે અધિકૃતતા પ્રસરાવે છે તેનો, થોડો વધુ મહિમા છે.

પહેલી રીતિના વિવેચકો મોટે ભાગે પરંપરાગત કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સાધારણ રીતે કહી શકાય, જ્યારે બીજી રીતિના વિવેચકો પ્રયોગશીલ કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સર્વસાધારણ રીતે જોવા મળે છે. આ બે છેડાની રીતિઓની વચ્ચે કે બંને છેડાની રીતિઓની સાથે જ અર્થઘટન અને વિવરણની પ્રક્રિયાઓ ભલે નિહિત સ્વરૂપે પણ હોય જ છે. એટલે કે મૂલ્યવાચી વિવેચના તેમજ વર્ણનવાચી વિવેચના જાણ્યે-અજાણ્યે કૃતિનું અર્થઘટન અને વિવરણ પણ કરે જ છે. અને તેથી એ બે મુખ્ય રીતિઓ વચ્ચેની ભેદરેખાં પણ ઘણીવાર અસ્પષ્ટ જ રહે છે, બલકે કોઈ-પણ વિવેચનમાં બંનેનો એકમેકની સમીક્ષા કરતો સહ-ભાવ જોવા મળે છે. એથી પણ આગળ વધીને કહેવું જોઈએ કે કોઈપણ વિવેચનમાં વર્ણન, અર્થઘટન, વિવરણ અને મૂલ્યનિર્ણયના ચાર પરસ્પરને ઉપકારક એવા તબક્કાઓ હોય જ છે, પણ તેમનો પૃથક્ પૃથક્ નામોલ્લેખ કરવાનું અસંભવિત નહિ પણ દુષ્કર હોય છે, છતાં તેમના અસ્તિત્વને નકારી શકાતું નથી જ. વિવેચનાત્મક વિધાનોની આ ચાર કોટિઓ વિના, કહો કે કોઈપણ એકને વિશેના વિવેચકના પદ્ધતિપુરઃસરના પુરુષાર્થ વિના,

ભાસી રહ્યો છું, પણ તેથી કોઈ દોષ જન્મતો નથી–મારે એમના એ જ કાર્યને ફોકસ કરવું છે. તો કહેવું છે, કે આ લોકો પ્રત્યક્ષ વિવેચન કેમ કરતા નથી અથવા તો સુરેશ જોષી સરજાતા સાહિત્ય વિશે કેમ લખતા નથી એવી ફરિયાદ કરવી તે દાસપણું છે. કેમકે એઓએ સિદ્ધાન્તોની સમૃદ્ધ વાત કરી છે એટલા માટે કરીને એમને 'ઓથોરિટી' ન ગણી લેવાય. અને તેથી એમના વિવેચનવચન માટે ટટળવું તે પુખ્તતાની કે આધુનિકતા–ની નિશાની નથી. એમની વિવેચનાત્મક વર્તણૂક એકપક્ષી છે, સિદ્ધાન્ત લક્ષી છે, એમ ગણીને ચાલવું તે જ કરણીય છે. જોકે, અહીં જ નોંધવું ઘટે, કે એમણે પોતે આગળ કરેલી સૈદ્ધાન્તિકતાઓની પીઠિકા પરથી વધારે ને વધારે પ્રત્યક્ષ વિવેચનો એમની પાસેથી મળ્યાં હોત, તો આપણને એમની તેમજ આપણા સૌની થોડી જુદી ખબર પડી હોત. છતાં, સિદ્ધાન્તહીન ઉપયોગિતાવાદીઓની પ્રત્યક્ષ–વિવેચના કરતાં આ પ્રત્યક્ષહીન સિદ્ધાન્ત–ચિંતકોની સિદ્ધાન્ત–વિવેચના અનેકરીતે બહુમૂલ્ય છે, એ બેની સરખામણી ન જ થાય.

પ્રત્યક્ષ વિવેચના સાથે સંકળાયેલા સમકાલીન વિવેચકોમાંનાં કેટલાંક નામ આ પ્રમાણે છે.

જયન્ત કોઠારી, ભોળાભાઈ પટેલ, પ્રમોદકુમાર પટેલ, રાધેશ્યામ શર્મા, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, ચન્દ્રકાન્ત શેઠ, ચિનુ મોદી, સદ્‌ગત અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ, દિગીશ મહેતા, સિતાંશુ મહેતા વગેરે. આ સૌની યથાસ્થાને સમીક્ષા રજૂ કરું તે પહેલાં વિવેચનવાક્ વિશેના અમુક મુદ્દાઓની ચર્ચા કરવી ઉચિત લેખાશે.

વિવેચનવાક્‌ની એટલે કે 'ધ રૂહેટોરિક ઓવ ક્રિટીસિઝમ'ની અથવા તો વિવેચનાની ભાષાની તપાસથી 'વિવેચનનુ વિવેચન' કે 'મેટાક્રિટીસિઝમ' પોતાનો પ્રારંભ કરી શકે. મુખ્ય પ્રશ્નો એ છે, કે વિવેચન શાનું બનેલું છે? આપણી સામે કયા સ્વરૂપે આવે છે? પ્રત્યેક વિવેચન–કૃતિને પોતાનો હેતુ હોય છે? હોય છે તો કયો? એ હેતુને અનુસરતી પદ્ધતિ જન્મી છે? આ બધા પ્રશ્નોનો સંબંધ વિવેચકની સિદ્ધાન્તસમજ અને કૃતિ — કે જેનું એ વિવેચન કરી રહ્યો છે — ની કલાત્મકતા સાથે છે. એટલે કે, વિવેચકની આત્મલક્ષી અનુભૂતિનું વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર કરનારી પ્રક્રિયામાં એ પ્રશ્નોના જવાબો પડેલા છે. આવાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવેચ્ય કૃતિની કલાને વિવેચક પોતાની સૈદ્ધાંતિકતાની પીઠિકા પર મૂકી એ અંગે મૂલ્યવાચી

નિર્ણયો આપતો હોય છે — વ્યાપકની ભૂમિકાએ એક સવિશેષનું અહીં મૂલ્યાંકન થાય છે. વિવેચન વાઙ્ અહીં મુખ્યત્વે મૂલ્યવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠેરવતી હોય છે. આપણી સામે એવા સ્વરૂપે આવતી હોય છે.

વ્યાપકની ભૂમિકાએ સવિશેષને મૂકી જોવાની રીતિને તર્કમાં 'નિગમન' કહે છે તે સુવિદિત છે. પણ એનાથી બીજા છેડાની રીતિ પણ છે, વિવેચક જેમાં સવિશેષનું વર્ણન આપી વ્યાપક ભૂમિકાની સંચિત સૈદ્ધાન્તિકતામાં કશોક વધારો સૂચવે છે. તર્કમાં એને 'અનુમાન' કહે છે તે પણ એટલું જ જાણીતું છે. આવાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવેચ્ય કૃતિની કલાને વિવેચક સૈદ્ધાંતિકતાને અર્થે વર્ણવે છે અને મૂલ્યવાચી નિર્ણયો લેવાનું પોતાના વાચક પર છોડે છે. વિવેચનવાઙ્ અહીં મુખ્યત્વે વર્ણનવાચી વિધાનો વડે પોતાને સાર્થક ઠરાવે છે, આપણી સામે એવા સ્વરૂપે એ આવતી હોય છે. વિવેચકની આત્મલક્ષી અનુભૂતિનું અહીં વસ્તુલક્ષી વિવેચનકૃતિમાં રૂપાંતર થાય છે ખરું, પણ પહેલી રીતિમાં થાય તેથી ઓછું થાય છે. અહીં, એની વિવેચક તરીકેની શક્તિમત્તા જે રૂપે અધિકૃતતા પ્રસરાવે છે તેનો, થોડો વધુ મહિમા છે.

પહેલી રીતિના વિવેચકો મોટે ભાગે પરંપરાગત કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સાધારણ રીતે કહી શકાય, જ્યારે બીજી રીતિના વિવેચકો પ્રયોગશીલ કૃતિઓના વિવેચકો છે એમ સર્વસાધારણ રીતે જોવા મળે છે. આ બે છેડાની રીતિઓની વચ્ચે કે બંને છેડાની રીતિઓની સાથે જ અર્થઘટન અને વિવરણની પ્રક્રિયાઓ ભલે નિહિત સ્વરૂપે પણ હોય જ છે. એટલે કે મૂલ્યવાચી વિવેચના તેમજ વર્ણનવાચી વિવેચના જાણ્યે-અજાણ્યે કૃતિનું અર્થઘટન અને વિવરણ પણ કરે જ છે. અને તેથી એ બે મુખ્ય રીતિઓ વચ્ચેની ભેદરેખા પણ ઘણીવાર અસ્પષ્ટ જ રહે છે, બલકે કોઈ-પણ વિવેચનમાં બંનેનો એકમેકની સમીક્ષા કરતો સહ-ભાવ જોવા મળે છે. એથી પણ આગળ વધીને કહેવું જોઈએ કે કોઈપણ વિવેચનમાં વર્ણન, અર્થઘટન, વિવરણ અને મૂલ્યનિર્ણયના ચાર પરસ્પરને ઉપકારક એવા તબક્કાઓ હોય જ છે, પણ તેમનો પૃથક્-પૃથક્ નામોલ્લેખ કરવાનું અસંભવિત નહિ પણ દુષ્કર હોય છે, છતાં તેમના અસ્તિત્વને નકારી શકાતું નથી જ. વિવેચનાત્મક વિધાનોની આ ચાર કોટિઓ વિના, કહો કે કોઈપણ એકને વિશેના વિવેચકના પદ્ધતિપુરઃસરના પુરુષાર્થ વિના,

વિવેચનકૃતિનું કોઈ એપિસ્ટીમોલોજિકલ સ્ટેટસ ઊભું થતું નથી — એ લગભગ અંધાધૂંધીનો અનુભવ આપતું લખાણ બની રહે છે, અને તેમાં ઉપયોગિતાવાદીઓને રસ પડે તેવા સાહિત્યમંલગ્ન લાગતા છતાં સાહિત્યેતર આશયોનું પ્રસરણ થયું હોય છે; અને 'વિવેચન' ત્યારે એક આત્મઘાતક સંકેત બની રહે છે.

વિવેચનાત્મક વિધાનોની સુરેખ પ્રતીતિનો અભાવ વિવેચનાને આત્મઘાતક નીવડે છે તેવી જ રીતે, તેમાં પ્રયોજાતી પરિભાષાઓ; તેમાં રજૂ થતી આડવાતો; તેમાં ઇરાદાપૂર્વક ઘુસાડવામાં આવતા શૈલીચાળાઓ; પોતે વધારે સૂજ્ઞ છે એવી, વિવેચકની આત્મસમજમાંથી પ્રગટેલી, ને અહીં પેસી ગયેલી એની અહંમન્યતાઓ — આ બધાં પણ એને એટલાં જ નોંધપાત્ર ભાવે વિધાનક નીવડે એવાં તત્ત્વો છે. આ બધાંના મિશ્રણરૂપે વિવેચનવાક્ રચાઈ આવે છે; અને જ્યારે, એમાં વાગ્મિતાના વિશેષો નહિ પણ દૂષણો ઉભરાય છે ત્યારે, વિવેચકશ્રીને વિશેની નથા વિવેચ્યકૃતિને વિશેની આકર્ષક ભ્રમણા ઊભી કરવામાં સફળ નીવડનારું એકાદ શક્તિશાળી દૂષણ તો ત્યાં હોય જ છે. અહીં માત્ર પરિભાષાનો વિચાર કરીશું.

વિવેચનની શી પરિભાષા હોઈ શકે? 'એચટુઓ' જેવા પારિભાષિક સંકેતની રસાયણવિજ્ઞાનમા જેવી કીમતી વિશદતા હોઈ શકે છે તેવી અહીં હોઈ શકે ખરી? વારેવારે સાહિત્યમાં પડેલા વિદ્વાનો પારિભાષિક સંકેતોની વ્યાખ્યાઓ કરતાં શાસ્ત્રીય લખાણો આપતા હોય છે. પણ એવાં લખાણો વડે ગમે તેટલો સુવ્યાખ્યાયિત થયેલો સંકેત જ્યારે અમુક વિવેચક પોતાની પ્રત્યક્ષ વિવેચનકૃતિમાં વાપરે છે ત્યારે એને વિશે દાવો થયો હોય એટલો બધો કીમતી એ નથી લાગતો હોતો; તો, એ કીમતી લાગે પણ વિશદ ન લાગે એમ બનતું હોય છે, અથવા એથી સાવ ઊલટું બનતું હોય છે. સિદ્ધાન્ત અને પ્રત્યક્ષ વચ્ચે એક કાયમી સ્વરૂપની 'ડિસ્ક્રીપન્સી'નો સંજોગ સાહિત્યકલાની વાતમાં આમ હમેશાં રહ્યો હોય છે. પૂર્વનિર્ણિત અને વ્યાખ્યાયિત એવા સંકેતો વિવેચનના સંદર્ભમાં હોવા ઘટે તેટલા કીમતી અને વિશદ હમેશાં નથી હોતા. એમનું સ્વ અર્થે સંસ્કરણ કરી લેવાની જવાબદારી વિવેચકની સર્વસાધારણ પ્રવૃત્તિનો નહિ, પણ પ્રત્યક્ષ વિવેચનની વિશિષ્ટ પ્રક્રિયાનો જ એક સંવિભાગ છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચના દરમ્યાન સંકેતોનું સંવર્ધન સંશોધન થતું આવતું હોય, તો વિવેચનકૃતિના સંક્રમણનો કોયડો ઓછો તીવ્ર બને છે, વિવેચનવાક્ બોધગામી બની શકે છે, વિવેચન-હેતુ સાર્થક નીવડે છે.

આપણા જમાનામાં વિવેચનવાક્ વધુ ને વધુ 'મેટાફોરિકલ' બની છે. કદાચ, પેલી 'ડિસ્ક્રીપન્સી'ને દૂર કરવાનો વિવેચકોનો એ એક માત્ર સર્જનાત્મક પુરુષાર્થ છે. ઘણીવાર તો એમ જ લાગે છે, કે વિવેચના મેટાફર્સની સહાય વિના સર્જકકલાઓનું આકલન કરી શકશે જ નહિ. કેટલી બધી મેટાફોરિકલ વોકેબ્યૂલરીઝ્ આપણી વચમાં છે આજે!

સાહિત્યકૃતિની 'જીવંતતા'નો અનુભવ કેન્દ્રવર્તી બનતાં, આપણે મોટે ભાગે 'ઓર્ગેનિક મેટાફોરિઝમ'નો આશરો લઈએ છીએ. દા.ત. નવલકથા કોઈ જીવતી જાગતી હસ્તી હોય એમ વાત ચાલે છે: એ 'જન્મ લે છે', એ 'ઊછરે છે', 'માવજત પામે' છે, 'વિકસે' છે, 'મરણપથારીએ પડે' છે, એનો 'નાભિશ્વાસ' ચાલે છે, એને 'સંજીવની' અપાય છે, એનો 'પુનર્જન્મ' થાય છે, એનું 'ભાગ્યચક્ર' હોય છે, વગેરે. જોવા જઈએ તો, કલાની જીવંતતાના અનુભવથી દોરવાતી રૂપકાત્મકતા ખરેખર તો ઇતિહાસ-વાચી વિધાનો કરાવે છે! નવલકથાના જીવનનો ઇતિહાસ એ વડે વર્ણવાય છે! કોઈ એક હાથ પરની નવલકથા — કે જેની તબિયતનું નિદાન વિવેચકે કરવાનું માથે લીધું છે — અને સર્વસામાન્યપણે કોઈ તબક્કે મરવા પડેલી કે જીવતી અનુભવાતી 'નૉવેલ ઇન જનરલ' — એ બે વચ્ચે ખાસ્સો ફેર નથી? શું નવી નવલકથાના અવતારને માટે પૂર્વવર્તી રચનાઓનું મરવું અનિવાર્ય હોય છે ખરું? સાહિત્યપ્રકારો કે કલાઓને વિશે નિદાનો તથા ઇલાજો પેશ કરતા કે આગાહીઓ અને વરતારા બહાર પાડતા દાક્તરોને કે જોશીઓને જ હવે જરા શંકાની નજરે જોવાનું વલણ સ્થિર થયું છે. એ રીતે કે એમની વાતમાં પ્રચ્છન્ન એવું કોઈ નિયામક સ્વરૂપનું 'એલિટિઝમ' તો નથી ને!

સાહિત્યકૃતિની બાહ્ય સંરચનાને તપાસવાની વૃત્તિમાંથી આપણે જાતજાતના 'ટેક્સ્ચરિયલ મેટાફર્સ' વાપરતા હોઈએ છીએ: અહીં તાણા અને વાણા બરાબર ગુંથાયા છે; અહીં પોત ફિસ્સું છે; અહીં સુગ્રથિત અને ઘટ્ટ વણાટ અનુભવાય છે; પ્રતીક અને કલ્પનની ગૂંથણી બરાબર થઈ છે; અહીં ભાત બેલ-બુટ્ટાની રીતે વિકસે છે; વગેરે. આ પ્રકારની મેટાફોરિકલ વોકેબ્યૂલરીનું એનેલોગસ ક્યારે મિથ્યા અને નકામું બન્યું તેની, લઢણમાં લખતા વિવેચકને ખબર પડતી નથી. તો, ધારા પુષ્ટ થઈ છે; પાતળી સેર ફૂટી છે; વળાંક બરાબર જોઈ શકાય છે; વહેણ સમથળ છે; અહીં બંને પ્રવાહોનો સંગમ થાય છે; સીમાઓ તૂટી છે અહીં;

કૉન્ટ્રર્સનું આમ ઈરોઝન થયું છે — વગેરે ઉક્તિઓમાં એક જાતનાં ઈતિહાસવાચી તેમ જ વિકાસદર્શી વલણોને મૂર્ત કરતું 'જયૉગ્રૉફિકલ મેટાફૉરિઝમ' જોઈ શકાશે. તો, પ્રકાશિત થયું છે; ઝાંખુંપાંખું ઉઘડે છે; સ્થિરદ્યુતિ પ્રતીકો અહીં છે; આંખે પાટા બાંધનારું છે; પ્રકાશ વેરે છે; અજવાળાં પાથરે છે — વગેરે ઉક્તિઓમાંનું 'ઑપ્ટિક મેટાફૉરિઝમ' ભાવકના કૃતિ-અનુભવની સંતર્પકતાનો નિર્દેશ આપે છે; 'હૃદ્ય', 'હૃદયંગમ', 'સંતોષપ્રદ', 'આસ્વાદ્ય' જેવા સંકેતો પણ કૃતિ-અનુભવની વૈયક્તિક સંતર્પકતાનો નિર્દેશ આપનારા છે એ સ્પષ્ટ થાય એવું છે.

સંસ્કૃત કાળમાં, આલંકારિકોએ નારીદેહ સાથે કાવ્યદેહનું સાદૃશ્ય ઊભું કરીને અલંકારવિચાર વિસ્તાર્યો હતો. પણ એ સાદૃશ્ય કેવું તો મિથ્યા હતું તે રસવાદીઓએ દર્શાવી આપ્યું — એ રીતે, કે મૃતદેહને અલંકારો શોભાવી શકતા નથી, એમ વાંધો પાડીને અને, નિરલંકાર એવી નારીના અપૃથક્યત્નનિર્વર્ત્ય સૌન્દર્યનો શો ખુલાસો આપી શકાય એવો પ્રશ્ન કરીને એમણે અલંકારત્વને વધુ સહજ, અવિશ્લેષ્ય અને અંતર્નિહિત કલ્પ્યું; જો કે છેવટે, જાણીતું છે કે આલંકારિકોના સાદૃશ્ય મોહનું નિરસન કરીને રહે છે. પણ ધ્વનિવાદીઓની પરિભાષા રસવાદીઓની પરિભાષા જેટલી અનુભવમૂલક નથી. સહૃદયની રસાનુભૂતિની વર્ણનાર્થે સારુ રસવાદીઓ એક તરફથી રસાયનપરક સંકેતોનો આશ્રય કરે છે — 'રસચર્વણા' જેવી પ્રક્રિયાલક્ષી સાંકેતિકતા અહીં સ્મરણીય ગણવી જોઈએ — તો બીજી તરફથી, પ્રત્યભિજ્ઞાપરાયણ દાર્શનિક સંકેતોનો આશ્રય કરે છે. સુવિદિત છે કે આનન્દની 'અ-લૌકિકતા', 'બ્રહ્માનંદ'-સહોદરતા, 'સત્ત્વોદ્રેક' અને 'ચેતોવિસ્તાર' જેવી ઘટનાઓ એ દાર્શનિક સંકેતો વડે જ વિશદ થઈ હતી. પરંતુ, 'અસંલક્ષ્યક્રમવ્યંગ્ય' કે 'વિવક્ષિતાન્યપરવાચ્ય' જેવા, ધ્વનિવાદીઓના મોટા ભાગના પારિભાષિક સંકેતો, કાવ્યકૃતિની સંરચનાને લક્ષ્ય કરે છે. નોંધવા જેવું તો એ છે કે એ વડે સર્જકતાનો ગુણ તો દર્શાવી શકાય જ છે, પણ સાથોસાથ, ભાવકના કલાનુભવના કારણ-સમવાયની ગતિવિધિને પણ સૂચવી શકાય છે.

વક્રોક્તિકાર કુન્તકને આ દિશાના પૂરા જાણતલ ગણવા જોઈએ. વક્રતાની વાત કરીને એમણે સાહિત્યકલાના અત્યંત વ્યાવર્તક એવા લક્ષણ પર આંગળી મૂકી વ્યવહારભાષા અને સાહિત્યભાષાની ભેદકતા લક્ષ્ય કરીને આલંકારિકોનું પરોક્ષપણે સમર્થન કર્યું, પણ એમણે કરેલી ભૂલનું

પોતાનામાં પુનરાવર્તન થવા દીધું નહિ. એમનો વક્રોક્તિ-વિચાર વર્ણ-વિન્યાસથી શરૂ કરીને કાવ્યકૃતિની સમગ્ર સંરચનાને પોતામાં આવરતો પ્રબંધવક્રતા સુધી વિકસ્યો છે એ, સર્જકતાના સંદર્ભમાં ખૂબ જ માર્ગદર્શક એવી ટ્રિટાઈઝ છે, એ સંદર્ભમાં આટલી પુખ્તતાનો લાભ જવલ્લે જ કોઈ બીજા કાવ્યાચાર્ય વડે મળ્યો હોય. વામનનો રીતિ-વિચાર, જો, છેવટની, કારિકાઓમાં પર્યવસાન પામનારી સ્થૂળતાનો ભોગ ન બન્યો હોત, તો એની પણ મૂલ્યવત્તા સાહિત્યકલાનું 'રીતિ'તત્ત્વથી વ્યાવર્તન ઊભું કરનારા ભાષ્ય લેખે અવશ્ય ઘણી બધી હોત. પદરચનામાં ગુણાત્માનું વૈશિષ્ટ્ય જોતા વામન પણ પોતાના રીતિ-વિચારને સર્જકતાના વિષયમાં જ વિકસાવવા ઇચ્છતા હતા. જગન્નાથની રમણીયકતાપરક પરિભાષા વળી પાછી કલા-અનુભવલક્ષી હોઈને, આપણે જોઈએ છીએ તેમ, રસવાદીઓનાં વ્યાપક ગૃહીતોમાં જઈ વિરમે છે. પરંતુ ક્ષેમેન્દ્રનો ઔચિત્યવિચાર, ભલે 'રસસિદ્ધ' કાવ્યના જીવાતુભૂત તત્ત્વ તરીકે, પણ, ઔચિત્યને કાવ્યનાં એકવીસેક જેટલાં અંગોને વિશે વિકસાવે છે; ત્યારે, તેમાં પણ, સર્જકતા ઔચિત્યતત્ત્વને લીધે — એટલે કે સિલેકશનને લીધે — કાવ્યસાધક બની શકે છે એવા મતનું સુંદર સમર્થન થતું જોઈ શકાશે. 'ઔચિત્ય' જેવા વ્યાપક સંકેતને ક્ષેમેન્દ્ર કાવ્યચર્ચામાં એક ફ્ન્કશનલ કન્સેપ્ટને રૂપે સ્થાપી શક્યા એ નાની વાત નહોતી.

આ બધા આચાર્યોની પાસે, આમ, પોતે જે સાહિત્યતત્ત્વને આત્મરૂપ લેખતા તેને વિકસાવી આપતી પરિભાષાનું શાસ્ત્ર હતું. કલાકૃતિના અનુભવને મુખ્યત્વે લક્ષ્ય કરતી પરિભાષા રસવાદીઓએ કે તેમને અનુસરતા જગન્નાથ વગેરેએ વિકસાવી; તો, ભામહ, દણ્ડી વગેરે આલંકારિકોએ, વામને અને કુન્તકે સર્જકતાલક્ષી, સંરચનાલક્ષી પરિભાષા વિકસાવી. આ બધી વોકેબ્યૂલરીઝ પ્રધાનપણે મેટાફીઝિકલ નહોતી, એ વાત પર હું અહીં આંગળી મૂકવા માગું છું.

સર્વસાધારણ રીતે કહી શકાય કે સૌ કાવ્યાચાર્યો પોતે જેને આત્મરૂપ ગણે છે તે તત્ત્વની વાત કરીને છેલ્લે તો રસસિદ્ધ કાવ્યને જ પરમ સ્થાને બેસાડે છે, અને એમના વડે ઊભા થયેલા એ ડાઇવર્સિફિકેશનનું એ રીતે રસવાદ, પ્રારંભે કારણ, અને અંતે પરિણામ બને છે. અને તેથી, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની દાર્શનિક પીઠિકા મુખ્યત્વે રસવાદીઓની દાર્શનિક પીઠિકાથી જુદી પડતી નથી એમ કહી શકાય. પ્રત્યભિજ્ઞાવાદ અને રસવાદ એ રીતે

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનું ધારક બળ છે એમ કહેવામાં કશી અતિશયોક્તિ નથી. આ દૃષ્ટિએ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની પરિભાષા પ્રધાનપણે મૅટાફર્સથી તો દૂર રહી જ છે, પરંતુ પૉલ દ મૅન જેને સમાજવિજ્ઞાનો કહે છે તેની સાંકેતિકતાઓના સંકરથી પણ બચી છે. કોઈ દર્શનની જેમ સ્ફોટ કે વ્યાકરણ જેવી ભાષાવિજ્ઞાનીય પીઠિકા એણે અવારનવાર આવશ્યકતા અનુસાર સ્વીકારી ખરી, પણ 'સમાજ'; 'સંસ્કૃતિ', 'સભ્યતા', 'જીવન' કે 'મૂલ્યો' જેવા વિભાવોને વાચા આપતી સાંકેતિકતાઓથી એ હમેશાં દૂર રહી છે. સ્વ-અર્થે થયેલા આ બચાવને કારણે આ પરિભાષાને શુદ્ધ કહેવામાં કશું જોખમ નથી એ બીજી વાત પર હું અહીં આંગળી મૂકવા માગું છું.

વિવેચકે, જોકે, શુદ્ધ પરિભાષા વાપરવી કે મૅટાફૉરિકલ વાપરવી અને તેના પણ સંકરોનો આશરો કરવો કે કેમ એ પ્રશ્નો જુદા જ છે—આપણે વિવેચનવાક્નો મોટો સંભવ ઊભો કરતા પરિભાષાના તત્ત્વની અહીં માત્ર છણાવટ જ કરી રહ્યા છીએ.

જો કે, અહીં એ નોંધવું જરૂરી લેખાશે, કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રધાનપણે સાહિત્યસિદ્ધાન્ત આપતું આનુમાનિક તર્કભૂમિકાનું વિવેચન છે, અને એણે આપેલા સિદ્ધાન્તોની વ્યાપક ભૂમિકાએ કોઈ સવિશેષ કૃતિને મૂકીને વિવેચન કરનારી પ્રણાલિ, એટલે કે પ્રત્યક્ષ-વિવેચન-પ્રણાલિ, આ સિદ્ધાન્તની પરમ્પરા જેવી સમૃદ્ધ નથી થઈ. એટલું જ નહિ, એમાં જેને 'મલ્લીનાથી' કહેવામાં આવે છે તે શૈલીનું 'ટેકસોનૉમિકલ ડિકેડન્સ' પણ જોવા મળ્યું છે. સાહિત્યકલાના સ્વરૂપ અને કાર્યને સમજવામાં, ભારે પૃથક્કરણશીલ પુરુષાર્થની મદદથી સમજવામાં, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર જેટલી મદદ કરી શકે છે, તેટલી પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાં પરોવાયેલા વિવેચકને, સાહિત્ય-કલાનાં એ સ્વરૂપ અને એ કાર્ય સમજવાને વિશે સીધી મદદ કરી શકતું નથી.

કૃતિજન્ય આવિષ્કારોને સિદ્ધાન્તનાં ચોકઠાંમાં બંધબેસતાં કરનારી અને તે પર લેબલ મારી આપનારી વિવેચના ગમે તેટલો સમૃદ્ધ સિદ્ધાન્ત-પક્ષ ધરાવતી હોય છતાં, સરવાળે તો, 'રિડકશનિસ્ટ' પુરવાર થતી હોય છે; વિધિનિષેધોભર્યા ક્રિયાકાણ્ડની કોઈક અંતરાલ દશામાં એ અટકી પડે છે — 'ટોટલ ક્રિટીસિઝમ'ની દિશામાં એનાથી વિકસી શકાતું નથી, જેમકે, 'મેઘદૂત'માંથી અલંકારો શોધી આપી શકાય; વક્રોક્તિઓ દર્શાવી આપી શકાય; એના ગુણ-દોષની કે એનાં ઔચિત્યોની ચર્ચા કરી શકાય; એના

વિભાવાનુભાવ કે સંચારિભાવો દર્શાવીને એના રસનું નામ પાડી શકાય — તો પણ, એના કલાનુભવમાં પડેલા મર્મને વિવેચન વાંચનાર સુધી પહોંચાડવાનું તો બાકી જ રહે. કોઈ રવીન્દ્રનાથની સર્જક વિવેચનાથી કાલિદાસના વિશ્વને આત્મસાત્ કરવાનું અલબત્ત આપણા જમાનામાં જ શક્ય છે, સંસ્કૃત-કાળમાં સાહિત્યવિવેચનાનો આજે છે તેવો કોઈ ધીંગો ખયાલ અસ્તિત્વમાં જ નહોતો. પણ્ડિતો કલામીમાંસાનો કૈશિકી પૃથક્કરણનો આદર્શ અનુસરતા હતા, અને ઇતિહાસ કહે છે તેમ, શક્તિશાળી કવિઓ પૂર્વવર્તી નિયમોનું ઉલ્લંઘન કરી સર્જનોન્મેષો સાધતા હતા. કાવ્યશાસ્ત્ર આશ્રમોમાં અને જતે દહાડે પાઠશાળાઓમાં વ્યુત્પત્તિ-વિષય તરીકે ભણવાનું એક શાસ્ત્ર હતું. ઉમાશંકર જોશી જેને 'શરબતી વિવેચન' કહે છે તેવી, આપણા જમાનામાં જન્મી આવેલી, વિવેચનાત્મક મધ્યસ્થી વિના કાવ્ય અને નાટયને ભોગવવાની ક્ષમતા પ્રજાઓમાં એ કાળે હતી. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની મૂલ્યવાન સ્વાયત્તતાનો સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ પણ એટલો જ મૂલ્યવાન છે. વિવેચનાને વિશેની આજની વેધક ચિન્તનશીલતા અન્ય ક્ષેત્રોમાંના તેવા આપણા અનેક અભિગમોને સમાન્તર એવી આધુનિકતા છે: આપણે આજે કોઈ એવી સ્વાયત્ત વિદ્યાશાખાની શોધમાં છીએ, કોઈ એવી 'મેટા-લેન્ગ્વેજ'ની શોધમાં છીએ જેને વિવેચન કહી શકાય. એટલું જ નહિ, એને એવું પદ્ધતિપુરઃસરનું વિજ્ઞાન કહી શકાય કે જે સાહિત્યકૃતિઓની ગેરહાજરીમાં પણ પોતાની પ્રગતિને વિશે કશી કુણ્ઠા ન અનુભવવાનું હોય.

એમાં કશું અચરજ નથી કે આપણા રૂપનિર્મિતિવાદીઓએ વિવેચનાને વિજ્ઞાન બનાવનારા નોર્થોપ ફ્રાયની સૈદ્ધાન્તિકતાઓનો આશ્રય શા માટે ન કર્યો. સુરેશ જોષી સમેત એ સૌ કલાકૃતિની અનિર્વચનીયતામાં કે એની સ્વાયત્તતામાં આબદ્ધ હતા. એમનો એ વ્યામોહ સંકેતવિજ્ઞાન અને સંરચના-વાદની નવી હવાથી પણ ન ઘટ્યો, કલાને વિજ્ઞાનનો સ્પર્શ થતાં જ જાણે બધું અંતર્ધાન થઈ જવાનું હોય!

આપણે જોયું તેમ, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રધાનપણે મેટાફિઝિકલ નહિ એવી શુદ્ધ, સૈદ્ધાન્તિકતાને વરેલી, પરિભાષા પણ પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ તો આજના વિવેચનાત્મક વાતાવરણમાં ઊણી ઊતરી છે. અને સિદ્ધાન્ત-પ્રત્યક્ષ વચ્ચેનું 'અંતર' ત્યાં પણ ગેરહાજર નથી રહેતું. પ્લેટો કવિતા વિરુદ્ધ બોલ્યા તે ય કાવ્યમય ભાષામાં, કે ઍરિસ્ટોટલ 'કૅથાર્સિસ' જેવી વૈદકીય પ્રક્રિયાને, સાહિત્યકલાના મનુષ્યને વિશેના સીધા કાર્યને, પ્રભાવને,

વર્ણવવા વાપરી ગયા એ જાણીતી ઘટનાઓ છે, છતાં એમાં મેટાફોરિકલ વૉકેબ્યૂલરીનો વિનિયોગ લાચારીથી હતો કે કેમ એ જાણવાની કોઈ ચાવીઓ નથી. મેથ્યુ આર્નોલ્ડ આદિ અર્વાચીનો 'હાઈ સિરિયસનેસ' 'સિન્સિયારિટી' 'સિમ્પલિસિટી' 'ઇકોનોમી' 'સટલિટી' જેવું 'મોરલ મેટાફોરિઝ્મ' પ્રગટાવે છે ત્યારે પણ એની અનિવાર્યતા પ્રતીત નથી થતી. બલકે શંકા પ્રેરે છે, કે વિવેચનાએ પ્રસ્તુત કરેલાં મૂલ્યવાચી વિધાનો પ્રવર્તમાન સામાજિક મૂલ્યોનો નવેસરથી તોલ બાંધવાની જે ભૂમિકા રચે છે અને છેવટે સામાજિક મૂલ્યો સામે જે પ્રશ્નાર્થ રચે છે એ દુર્ઘટના (!)થી બચવા તો આવા મેટાફર્સનો આશ્રય નથી લેવાયો ને ! આર્નોલ્ડ ઍપિક અને ટ્રૅજેડીને સાહિત્યકલાનાં ભદ્ર સ્વરૂપો લેખે અને તેના આવિષ્કાર માટે ઉચ્ચ કોટિની શૈલીવાળા કોઈ સંસ્કારસ્વામીની અપેક્ષા આગળ કરે, અથવા તો કૉમેડી અને સેટાયરને ઊનરતાં સ્વરૂપો લેખે તેમજ ચૉસર અને બર્ન્સને દ્વૈતીયિક કક્ષામાં મૂકી આપે એ બધી ઉચ્ચાવચ શ્રેણીઓ વર્ગભેદ પર ટકતા સાહિત્યસમાજની કે વ્યાપકભાવે એવી જ સભ્યતાની ચાડી ખાય છે.

ટૂંકમાં, મેટાફોરિકલ વૉકેબ્યૂલરી વિના પેલા 'અંતર'ને ફેડી શકાતું નથી એમ લાગે છે, છતાં એની અનિવાર્યતા કયારેય પ્રતીત થતી નથી એ જેટલું સાચું છે, તેટલું એ પણ સાચું છે, કે શુદ્ધ પરિભાષા જેવું વિવેચનમાં કંઈપણ જન્મી આવે તોય, સાહિત્યકલાના ઉન્મેષોને એ આંબી જશે એમ પણ કહી શકાતું નથી. આમ, વિવેચનની પરિભાષા એના સિદ્ધાન્તોની જેમ વિવેચ્ય કૃતિની પૂર્વે સિદ્ધ થઈ હોય છે અને તેથી એને એટલી જ 'વલ્નરેબલ' ગણવી ઘટે. ફૅશનપરસ્ત વિવેચકોના દાખલામાં, આહાર્ય એવો વૈવિધ્યપૂર્ણ મેટાફર્સનો સંકર કે એને કોઈ વખતે ઉપલબ્ધ થયેલો એનો શુદ્ધસ્વરૂપ યોગ, વિવેચનવાક્‌ને વિવેચ્ય કૃતિથી દૂરનો પદાર્થ બનાવનારાં તત્ત્વો તરીકે અવશ્ય વિઘાતક નીવડે છે. એ જ રીતે, પરિભાષાને વિશેની શાસ્ત્રપૂત ચોકસાઈ કે વિશદ સમજ ધરાવવા માત્રથી સારા વિવેચક નથી થવાતું. અમુક સ્થળે અમુક પારિભાષિક સંકેત શા માટે વાપરવો છે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર સૌ પ્રથમ તો વિવેચકે પોતે જ મેળવવાનો હોય છે. કૃતિમાં કશા 'કૉરેસ્પોન્ડિન્ગ ફિનોમિનન'ના અવલોકન વિના, એની પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં, બારોબાર જ આવીને ગોઠવાઈ જતો સંકેત, વિવેચક વિદ્વાન હોવાની ભ્રમણા રચે છે પણ કૃતિ વિશે કશું જ કહી શકતો નથી.

એ જ રીતે, બે પરિભાષાઓ વચ્ચે નવરાશ મળ્યે તુલનાઓ કર્યા કરવી કે કિનારે ઊભા રહીને તારતમ્યો આપવાં તે પણ, પ્રત્યક્ષ વિવેચનને

ભયભીત અને બ્હાવરું બનાવનારી પ્રવૃત્તિ છે. કેમકે એવા તુલનાકારો પોતે તો પ્રત્યક્ષમાં પડતા નથી હોતા! આ દૃષ્ટિએ પરિભાષાપરક આખું તુલનાત્મક અધ્યયન, અભ્યાસીઓના મનોવ્યાયામથી વિશેષ કંઈ નથી —! એ જ્યારે પણ બે વાનાં નોંધપાત્રપણે આગળ કરી શક્યું હોય છે ત્યારે, તુલનાઓ પછીની વિવેચનાત્મક ભૂમિકાએ ખીલ્યું હોય છે. વિવેચનની પોતાની પ્રક્રિયા છે અને તેમાં પરિભાષાને પોતાનું નિશ્ચિત અને જરૂરથી જરાયે વધુ નહિ એવું ફન્કશન હોય છે. એવી સક્ષમ પ્રક્રિયાની ગેરહાજરીમાં જે વિવેચનાત્મક વિધાનો મળે છે તે, નોર્થ્રોપ ફ્રાય કહે છે તેમ, અર્થહીન વિવેચનાને જન્માવે છે. ભર્તૃહરિ – કાન્ટ – જગન્નાથના સિદ્ધાન્તોની તુલનાઓ કે 'ઓબ્જેક્ટિવ કોરિલેટિવ' અને ભરતના 'રસસૂત્ર'ની તુલનાઓ પૂર્વની કાવ્યમીમાંસા અને પશ્ચિમની કાવ્યમીમાંસાનો ફળદાયી યોગ ત્યારે જ કહેવાય, જ્યારે એનો કોઈ કૃતિને વિશે માતબર એવો વિનિયોગ કરનારું વિવેચન સંપડાવે. અન્યથા એ પણ 'મેટાફિઝિઝમ'ને વિશેના ભ્રાન્ત લગાવની કક્ષામાં જ રહે અને વિવેચનવાદની ધૂંધળાશો વધારવામાં પોતાનો 'વિદ્વત્તાપૂર્ણ' ફાળો આપે!

જો કે, વિવેચન વાંચનારાઓને કલાકૃતિને વિશેના મૂલ્યાંકનમાં વધુ રસ હોય છે, અને તેઓ મોટેભાગે મૂલ્યવાચી વિધાનો – વેલ્યૂ જજ્મેન્ટ્સથી દોરવાતા હોય છે ત્યારે પણ એમાં એમનો આ રસ પ્રભાવશાળી રહ્યો હોય છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાં પરિભાષા પછીનો અત્યન્ત મહત્ત્વનો કોયડો આ મૂલ્યવાચી વિધાનોને લીધે જન્મે છે.

મોટાભાગના વાચકો સ્વમતના દૃઢીકરણ અર્થે આવાં મૂલ્યવાચી વિધાનોને અંકે કરી લે છે, તો કેટલાક જ એ વડે ખરેખરા નિર્ભ્રાન્ત બને છે. ખરી વાત એ છે, કે સાહિત્યકૃતિ કે કલાની કોઈપણ કૃતિને વિશેના પોતાના નિર્ણયમાંથી બદલાવાની તત્પરતા બહુ ઓછાઓની હોય છે. વાચકો કરતાં સાહિત્યના જાણકારોને અંગે, અથવા તો પૃથગ્જનો કરતાં સાહિત્યકારોને અંગે, આ જાતનું 'ડોગ્મેટિઝમ' ચિન્ત્ય છે એમ જ કહેવું પડશે. ફલિતાર્થ એ છે કે મૂલ્યવાચી વિધાનો અને સ્વમતાગ્રહી વિધાનો વચ્ચે ખાસ્સો ફેર છે એ વાત આપણે હમેશાં વીસરી જઈએ છીએ. કેટલાં બધાં વિવેચનાત્મક ગણાતાં વિધાનો આવાં ભાવોદ્રેકપૂર્ણ વિધાનો હોય છે અને તેની ગુણસમૃદ્ધિ એક અભિપ્રાયથી વિશેષ કંઈ જ નથી હોતી એની ઘણાઓને મોડે લગી ખબર જ નથી પડતી, અને પેલા

ભાઈ દાયકાઓ સુધી વિવેચક ગણાયા કરે છે! આનાથી ભ્રાન્ત વિવેચના અથવા 'સ્યૂડો ક્રિટિસિઝમ' જન્મે છે અને આપણે જો એનાથી ન બચીએ, તો બધો હેતુ કદાચેય સરે, પણ સાહિત્યકલા-કેન્દ્રી બૌદ્ધિક પ્રગતિ કોઈ દિવસ શક્ય ન બને. આ મુદ્દો આપણા સંદર્ભમાં સવિશેષપણે ચોંકાવનારો છે એમ ઉમેરવું પુનરાવર્તન લેખાય.

નૉર્થ્રોપ ફ્રાયનો દૃઢ મત હતો કે પદ્ધતિપુરઃસરનું અધ્યયન જ પ્રગતિશીલ અને પ્રગતિપોષક નીવડી શકે; ન કઈ બીજું. નવી રીતભાતો કે નવા વાદો કે વિવેચનાત્મક અભિગમો વડે નહિ, પણ સાહિત્યને માટેનો કશો 'કોઓર્ડિનેટિંગ પ્રિન્સિપલ' શોધીને જ એને વિશેની વાતને દૃઢમૂલ કરી શકાય. એવા તર્કપૂત અને બુદ્ધિગમ્ય અર્થમાં વિવેચનાને વિજ્ઞાન બનાવવાનો એમનો પુરુષાર્થ અનેક રીતે માર્ગદર્શક છે. એઓ માને છે કે પદ્ધતિપુરઃસરતાના અભાવમાં સાહિત્યકૃતિને વિશેની કોઈ પણ ઉક્તિ વિવેચન નથી પણ ગપાષ્ટકમ્ છે, વાતો છે. કેટલીક વાર તો એવી વાતો, ફ્રાયના મતે, શેર બજારિયાઓની શૈલીમાં મિલ્ટન કે શેલી જેવાનો ઉછાળો કે કડાકો બોલાવી દે છે. અને તેથી જ, મૂલ્યવાચી વિધાનોને તેઓએ હમેશાં શંકાની નજરે જોયાં છે. તેમની દૃષ્ટિએ એ વિધાનો જો કલાનુભૂતિની બળવાન ભૂમિકાએ ન જન્મ્યાં હોય, તો વિવેચનક્ષેત્રનાં નથી, પરન્તુ રુચિના ઇતિહાસક્ષેત્રનાં છે—એ વિધાનો ત્યારે, માત્ર તેઓ જે કારણે આવિર્ભાવ પામ્યાં તે સામાજિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક દબાણોનો જ નિર્દેશ આપતાં હોય છે. 'શેક્સપિયર સ્ટડિડ લાર્ક્ક, મિલ્ટન બૂક્સ' જેવાં વિધાનો પણ આ કોટિનાં ભાવોદ્રેકપૂર્ણ વિધાનો છે, કેમ કે એ, અસ્તિત્વમાં નહિ એવી અથવા તો એન્ટીથિસિસ ગણાતી કોટિઓ પર ઊભાં હોય છે, અથવા તો પછી સાહિત્યકારની વ્યક્તિમત્તા સામેની પ્રતિક્રિયાઓમાંથી જન્મ્યાં હોય છે.

ફ્રાય યુદ્ધોત્તર સમયથી નોંધપાત્રપણે સાહિત્ય વિવેચનક્ષેત્રે ભારે પ્રભાવક રહ્યા અને એમનું 'એનેટોમિ ઑવ ક્રિટિસિઝમ' તથા 'ફેબલ્સ ઑવ આઇડેન્ટિટી' કેટલાક મુદ્દાઓમાં તો 'ન્યૂ ક્રિટિસિઝમ' અને સંરચનાવાદી' વગેરે નવ્ય અભિગમો વચ્ચે આ લખનારને સેતુરૂપ ભાસ્યું છે—યથાસ્થાનોએ એમના વિચારોનું વિવરણ આપણને દિશાસૂચક નીવડવાનું છે. પોતાના જમાનામાં, એમણે જોયું કે, વિવેચના કોમેન્ટરીથી ઝાઝી વિકસી શકી નથી, વૈજ્ઞાનિક શિસ્તમાં બંધાવાની જરૂરતને લોકો હસી નાખે છે. વ્યાપ્તિઓ,

મૂહકવાચી ચૂકાદાઓ, ચિન્તનપરાયણતા જેવાં અનેક લક્ષણોવાળી લપસણી ભૂમિ પરની પ્રવૃત્તિને વિવેચના ગણવાને વિશે તેઓ જરાય રાજી નહોતા. વિવેચના મોટેભાગે, નિત્યની, કોમેન્ટરીમાં સરી જનારી પ્રવૃત્તિ છે એવું જાણવા છતાં, એમણે એમાં જોવા મળતાં 'સ્યૂડો-પ્રોપોઝિશન્સ'ની ટીકા કરી હતી અને વિવેચનાનું આખું બુદ્ધિપૂત માળખું રચી આપ્યું હતું—એમનો 'ધ આર્કિટાઈપ્સ ઓવ લિટરેચર' નિબન્ધ આ દિશામાં સુખ્યાત નીવડયો છે. નહિ સત્ય કે નહિ જૂઠાણું, એક જાતનું 'સોનોરિયસ નોન્સેન્સ', ફ્રાય કહે છે, કે વિવેચનામાં જ નભી શકે—કેમ કે પ્રકૃતિની જેમ એ ખાલી પડી રહેવાને બદલે ઉકરડો થવાનું પસંદ કરી શકે છે.

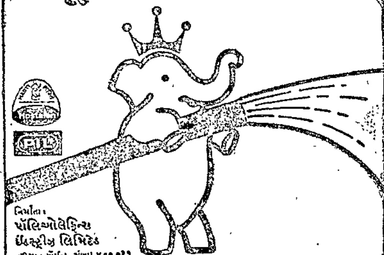
આપણી વિવેચનવાક્ એની પ્રત્યક્ષ ભૂમિકાએ, પરિભાષા અને વિવેચનાત્મક વિધાનો—આ બે મુદ્દા પરત્વે કેવું સ્વરૂપ પકડે છે તે ઉક્ત દસ વિવેચકોની પ્રત્યક્ષ વિવેચના તપાસીને કહી શકાશે. એ 'સ્યૂડો' છે, એટલે કે ભ્રાન્ત વિવેચનાની કોટિની છે? સિદ્ધાન્તપક્ષ ધરાવે છે? સિદ્ધાન્ત પ્રત્યક્ષની 'ડિસ્ક્રીપન્સી' ધરાવે છે? એ 'ડિસ્ક્રીપન્સી' મૂલ્ય સ્વરૂપ છે કે અંધાધૂંધીભરી? આ બધા પ્રશ્નોના ઉત્તર પણ એટલે જ મેળવી શકાશે.

છેલ્લી પચીસી દરમ્યાન સાહિત્યવિવેચને ગુજરાતી સાહિત્યમાં જો કંઈકેય ગજું કાઢયું હોય, તો તેની પ્રામાણિક સમીક્ષા થવી ઘટે. પણ આપણી દશા વણસી ચૂકી છે. એક કાળે સુરેશ જોષી-પ્રણિત રૂપનિર્મિતિવાદને અનુસરવામાં અને એમણે ચીંધેલી કલા અવતારવાને ઉત્સુક આધુનિકો આજે નવા દેવોને રૂપે પ્રતિષ્ઠાનોમાં જઈ ભળ્યા છે અને તમામ લાભો લઈ લીધા પછી, હવે, એ વિવેચના અને એ કલાને વિશેની સૂગ ઉચ્ચરી શકાય તેવા પેંતરાઓમાં સફળ થઈ રહ્યા છે. સુરેશ જોષીને ગાળ આપવી એ આજે એસ્ટાબ્લિશમેન્ટમાં પ્રવેશવાની ચાવી છે; નવા દેવોને મળવાનો એન્ટ્રી-પાસ એ છે; રૂપનિર્મિતિવાદ અને આધુનિક સાહિત્યકલા મરી પરવાર્યાં છે એવો ગરબો ગાવાથી જ આધુનિક વિવેચકમાં ખપી શકાતું હોય છે—તો પછી, સમીક્ષાની પળોજણમાં કોણ પડે? બાકી, સુરેશ જોષીની ચોખ્ખી ટીકા તો એમ કહીને કરી શકાય, કે કલાને વિશેનાં કેટલાંક પરમ સત્યોના સાક્ષાત્કારમાં એ મોડે લગી બંધાયેલા રહ્યા, અને ફ્રાયના જેવો કોઈ સાવયવ સિદ્ધાન્ત-પુરુષાર્થ એમના વડે આરંભાયો નહિ. કોઈ 'કોઓર્ડિનેટિંગ પ્રિન્સિપલ'ના કેન્દ્રમાં આપણું કહી શકાયું તેવું, તળનું, ગુજરાતી પોએટિક્સ સંભવે એવી ભોંય એમના વડે આકારાઈ નથી.

આજની તારીખે પણ તેઓ સાહિત્યકલાના નવા ભૂખણ્ડો બતાવવામાં, નવી ક્ષિતિજો દર્શાવવામાં રમમાણ રહ્યા છે, અને એ 'પ્રેસિયસ ઓડિસી'ના એ નાયકને ખબર નથી કે જેને કેન્દ્ર કહી શકાય, ભોંય કહી શકાય, તેવો ખીલો તો આજે કયાંય ખોવાઈ ગયો છે. ગુજરાતી વિવેચનનું આજનું એક માત્ર વર્ણન, માટે જ, 'અનિકેત' છે.

એવા અનિકેતનમાં, પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં જોડાયેલા ઉકત દસ વિવેચકોની સમીક્ષા કરીશુ. જોઈએ કે એમનો પુરુષાર્થ દશાજન્ય છે, દશાને વશ છે, કે દિશા-ચિન્તનમાં મદદકર્તૃ છે. (ક્રમશઃ)

૨૮ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૮૨



CHAITRA-PIL-116 GJ

The Temple of Vishwanath... a Place of Penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma is further divided into Shiva the male and Shakti the female. These two divine powers created Man and Woman.

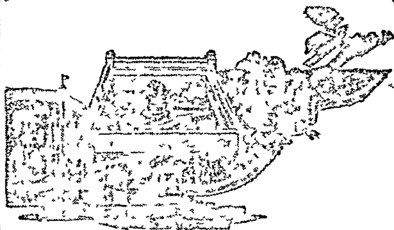
The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

[illegible]

The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.





સાયુજ્ય

વાર્ષિક : ૧

સંપાદક

સુરેશ જોષી

ડબલ ક્રાઉન સાઈઝ આશરે ૨૫૦ પાનાના વાર્ષિક અંકના લવાજમનો દર રૂ. ૨૫=૦૦ થશે. આમ તો આ દળદાર ગ્રંથની કિંમત આજના ભાવ પ્રમાણે રૂ. ૫૦=૦૦ થાય પણ તે-પડતર કિંમતે મળશે.

લવાજમ ભરવાની છેલ્લી તારીખ : **૨૪ નવેમ્બર ૧૯૮૨**

પ્રકાશન તારીખ: **૨૬ જાન્યુઆરી ૧૯૮૩**

વિભાગો

સાહિત્ય : સુરેશ જોષી

લલિતકળા : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ફિલ્મ : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ખાસ વિભાગ :

(Death in different art) : ધરમશી વીરશી

લેખક પરિવાર

ઉમાશંકર જોશી . નિરંજન ભગત . હરિવલ્લભ ભાયાણી . રઘુવીર ચૌધરી . ભોળાભાઈ પટેલ . ભૂપેન ખખ્ખર . દિગીશ મહેતા . ડૉ. ભીખુ સી. પારેખ . ગણેશ દેવી . ધરમશી વીરશી . અરુણ અડાલજા . રમેશ ઓઝા . ઉશનસ્ . હરીન્દ્ર દવે . સુરેશ દલાલ. ઘનશ્યામ દેસાઈ . હર્ષદ ત્રિવેદી . દિલીપ ઝવેરી . ચિનુ મોદી . વિષ્ણુ પંડ્યા . ચંદ્રકાન્ત શેઠ . સુરેશ જોષી . ગુલામ મોહમ્મદ શેખ . સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર શિરીષ પંચાલ . રાધેશ્યામ શર્મા . લાભશંકર ઠાકર . મહેશ દવે . પ્રબોધ પરીખ . નીતિન મહેતા . જયંત પાઠક . ભરત નાયક . કિશોર જાદવ . નરેશ વેદ . સુમન શાહ . જયંત પારેખ અને અન્ય...

સદ્ભાવ પ્રકાશન

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ,

અમદાવાદ પીન-૩૮૦૦૦૧ ટે. નં. ૩૮૯૦૧૫

એતદ્-૫૫

એતદ્

નવેમ્બર-૧૯૮૨ વર્ષ : ૫ અંક : ૫૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ–૨૪, એસ. વી. રોડ, શાન્તાક્રૂઝ. મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા. પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ.

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કોલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સદ્‌ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ. ઉષા જોશીના સરનામે કરવો.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે'

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ. વડોદરા–૩૯૦૦૦૨

'ક્લાસિક' અને આકૃતિ વિશેષનો સંબંધ[1] | ભૂપેશ અધ્વર્યુ

'વિવેચનની કેટલીક સમસ્યાઓ' એ શીર્ષક એના વિષય ક્ષેત્રની દૃષ્ટિએ વિવિધ અર્થોમાં વાપરી શકાય તેમ છે. એમ જોવા જઈએ તો કલાના સ્વરૂપગત વૈશિષ્ટ્યને લીધે કલાવિવેચન એ પોતે જ એક સમસ્યા છે. કાવ્યનું આટઆટલું વિવેચન થઈ ચૂકયા પછી એ વિવેચનને વિકસાવનારાં કેટલાંક તત્ત્વો—જેમ કે શૈલીશાસ્ત્ર પોતેજ—આગલાં ઘણાં બધાં વિવેચનો પર પ્રશ્નાર્થ મૂકી દે છે. અને ભવિષ્ય તો હજુ બાકી છે. ઘણીવાર વિવેચનમાં અમુક ગાળા દરમ્યાન અમુક પરિભાષાની આજુબાજુ ચર્ચા ઘૂમતી હોય છે. જેમ કે ગુજરાતી વિવેચનમાં એક કાળે 'વૃત્તિમય ભાવાભાસ' કે 'કલા ખાતર કલા અને જીવન ખાતર કલા' જેવા પ્રશ્નોએ જોર પકડેલું. 'સમસ્યા' શબ્દ દ્વારા અહીં આ અર્થ અભિપ્રેત છે? મીમાંસાથી વિવેચનને જુદું તારવવા અહીં 'વિવેચન' શબ્દ વપરાયો છે કે પછી વિવેચન એટલે સૈદ્ધાંતિક વિવેચન પણ અહીં અભિપ્રેત છે? મારી સમજ અનુસાર હું આ પરિસંવાદના વિષય અંગે જે કાંઈ સમજ્યો છું તેટલી મૂકી પર આગળ ચાલું છું.

આપણી ભાષામાં હવે 'ક્લાસિક' કેમ જન્મતું નથી? – એવો પ્રશ્ન ક્યારેક કાને પડે છે. બીજી તરફ એના ઉત્તરરૂપે – આપણું વિવેચન ક્લાસિકને પારખી શકે, એને વધાવી લઈને યોગ્ય સ્થાન પર મૂકી આપી

૧. સંભવતઃ ૧૯૭૩–૭૪ દરમ્યાન 'વિવેચનની કેટલીક સમસ્યાઓ'ના પરિસંવાદ માટે તૈયાર કરેલી ૨૬ નોંધ પરથી – ધીરેશ અધ્વર્યુ

શકે એટલું સમર્થ આજે નથી – એવું પણ સંભળાય છે. હું આગળ વધીને કહીશ કે કલાસિક[2] જન્મી શકે એવા સમર્થ સાહિત્ય વિભાવો આજનું વિવેચન પ્રગટાવી શક્યું નથી. એના વિભાવો ખોટી દિશામાં છે. એમ કહેવું અભિપ્રેત નથી પણ એ વિભાવોમાં ક્યાંક એવી ઊણપ છે કે જે વિવેચન અને કલાસિક વચ્ચેની કડી તોડી નાખે છે. આને પરિણામે આજનું વિવેચન મહત્તા અને વિશુદ્ધિ બે ને એકબીજાના વિરોધમાં મૂકતું થયું છે 'મહાન કવિતા' – 'શુદ્ધ કવિતા', 'મહાનવલ' કે 'નવલ' અને 'એન્ટીનોવેલ' એ યુગ્મોમાંનો પાછલો વિભાવ એ આગળના જૂના વિભાવોને ક્યાં તો નકારે છે ક્યાં તો એની પ્રતિક્રિયા રૂપે એ ઉદ્‌ભવેલો છે. મારો પ્રશ્ન એ છે કે મહત્તા અને વિશુદ્ધિ એ બે આવાં વિરોધી તત્ત્વો છે ખરાં? – સામાન્ય વ્યવહારમાં પણ જોઈશું તો જે મહાન છે એને તો વિશુદ્ધિની સૌથી વધુ જરૂર પડે છે. અશુદ્ધિની જે કંઈ માત્રા એનામાં આવે તે પેલી મહત્તાની ઊણપરૂપે જ આવશે. બીજી બાજુ જે વિશુદ્ધ છે તે મહાન છે એવું નથી. આનો અર્થ એ થયો કે કલા-ઈતર ક્ષેત્રોમાં વિશુદ્ધ અને મહાન એ બન્ને વિશેષણો એક વિશેષ્યને લાગી શકે ખરા. વિશુદ્ધ વિશેષણ એકલું પણ કોઈ વિશેષ્યને લાગી શકે. પણ 'મહાન' જો એકલું કોઈ વિશેષ્ય માટે પ્રયોજાય તો ક્યાંતો એમાં વિશુદ્ધિનો ભાવ અભિપ્રેત હોય જ, ક્યાંતો એને વધારાના 'વિશુદ્ધ' કે એવી મતલબના વિશેષણની જરૂર પડે ક્યાંતો પછી તે એક શિથિલ શબ્દ પ્રયોગમાત્ર જ હોય. આમ વિશુદ્ધિ સ્વયંપર્યાપ્ત તત્ત્વ છે. 'મહાન'માં 'વિશુદ્ધિ' ઉપરાંત કશાક વિશેષ ઘટક તત્ત્વની યા તો કદાચ કોઈ ઘટકના વિશેષ માત્રામાંના પ્રયોજનની (જો કે કલાકૃતિમાં આ રીતે 'માત્રા' નક્કી કરી શકાય કે કેમ એ પ્રશ્ન રહે છે.) અપેક્ષા છે. પછી 'વિશુદ્ધ' કરતાં એનું મૂલ્ય વધે છે કે નહીં યા તો તેમની વચ્ચે ઉચ્ચાવચતાનું કોઈ ધોરણ શક્ય છે કે નહીં એ એક બીજો પ્રશ્ન થયો જે અંગે આગલી બધી બાબતો સ્પષ્ટ થયા પછી જ વિચારી શકાય.

આગળ સામાન્ય જીવનમાં 'વિશુદ્ધિ' અને 'મહત્તા'ના સંદર્ભો અંગે વાત કરી. હું જાણું છું કે આવી કોઈ સરખામણી લઈને કલાવિભાવો અંગે કશી પણ વાત કરવી જોખમકારક છે એટલે જ હવે હું સીધા

૨. અલબત્ત અહીં કલાસિકનો એક વિશેષ અર્થ મને અભિપ્રેત છે જે આ નોંધમાં હવે પછીના લખાણમાંથી આપોઆપ સ્પષ્ટ થતો જશે.

સાહિત્યના સંદર્ભ પર આવું છું. આગળની વાતને આ સાહિત્યની વાત સાથે ઉપમાન-ઉપમેય સંબંધે મારે જોડવી નથી, માત્ર આખી વાતને માટે એ કશીક ભૂમિકા પૂરી પાડે છે એમ લાગવાથી એ રજૂ કરી છે.

કલાકૃતિમાં આકૃતિ તત્ત્વના મહત્ત્વની વાત જ્યારથી સ્પષ્ટ થવા માંડી ત્યારથી સર્જનમાં લાંબી રચનાઓ તરફનું વલણ ઘટવા લાગ્યું. સર્જક પાસે એક વિશાળ પટ પર કામ કરવાની પ્રતિભા હો યા ન હો પણ એ દિર્શામાંની પોતાની ગતિને એણે સભાનતાપૂર્વક કદાચ ટાળી. પો એ 'દીર્ઘકાવ્ય' એ શબ્દ 'વદતો વ્યાઘાત' માન્યો. ખરેખર તો વિશાળ પટપર કામ કરવું અને આકૃતિની સમતુલા જાળવવી એ એક પડકારરૂપ બાબત હતી પણ ભૂતકાળનાં સર્જનો તરફ નજર કરીને વિવેચને સ્વીકારી લીધું કે વિશાળ પટ અને આકૃતિની શિથિલતા એ બન્ને અવિભાજ્ય છે અને એથી એણે વિશાળ પટ પ્રતિ જ લાલબત્તી ધરી દીધી. મીમાંસા ચર્ચામાં ઐતિહાસિક પરિબળોના અનુભવને કારણે આવી કોઈ ને કોઈ ગ્રંથિ યુગે યુગે તે તે મીમાંસાની તાત્ત્વિકતાને અસર કરતી જ આવી છે.

વિશાળ પટ સાથે હંમેશાં ભવ્યતા સંકળાયેલી હોય છે કે નહીં એ એક વિવાદાસ્પદ બાબત છે પણ ભવ્યતાની સાથે ભાવકને અવાચક બનાવી દે, આંજી નાખે અને એના સમગ્ર ચૈતન્યને વ્યાપી લે-અતિવ્યાપી લે એવો કોઈ ભાવ જોડાયેલો છે. કલાકૃતિમાં આવા અનુભવને મૂર્ત કરવામાં કૃતિના વાતાવરણનો વિશાળ ફલક ભાગ ભજવવાની ગુંજાયશ ધરાવે છે ખરો.-આવી જ રીતે કૃતિમાં મૂર્ત થયેલા અનુભવની ગહનતા અને એ અનુભવનું અતિવૈચિત્ર્ય જેવાં તત્ત્વો પણ આ સંજ્ઞા સાથે જોડાયેલાં હોઈ શકે.

પ્રશ્ન એ થાય કે આકૃતિનું સૌંદર્ય અને આકૃતિની ભવ્યતા એ બન્ને સૌંદર્યશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ જુદી જુદી વસ્તુઓ છે કે એક જ? અહીં એ કહેવાનું ન હોય કે ભવ્યતામાં સુંદરતા અભિપ્રેત છે જ. ભયાનકતાની ભવ્યતામાંથી સુંદરતા જો બાદ કરીએ તો જે બાકી રહે તે માત્ર ભય જ જન્માવી શકે અથવા કહો કે સૌંદર્યબોધ સિવાયનો કોઈ અનુભવ જ આપે. સૌંદર્યયુક્ત આકૃતિ અને ભવ્યતાયુક્ત આકૃતિ વચ્ચે માત્ર કદનો તફાવત નથી એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે. એક કલાકૃતિના ભાવક તરીકે આપણે આ બંને પ્રકારના અનુભવોમાં કશીક ભિન્નતા અનુભવીએ છીએ

કે નહીં ? એ ભિન્નતા માત્ર કૃતિ કૃતિના વ્યક્તિત્વવિશેષને કારણે જ આવે છે કે પછી સુંદરતા અને ભવ્યતા નામની કૃતિસામાન્યોમાં પ્રવર્તતી એ વિશિષ્ટ તરાહોને કારણે આવે છે ? જો સુંદરતાનો અનુભવ ભાવકના ચૈતન્યના એકદેશીય વિસ્તારને જ સ્પર્શતો હોય ને ભવ્યતાનો અનુભવ એના ચૈતન્યના સમગ્રને આશ્લેષી લેતો હોય તો પછી સુંદર આકૃતિયુક્ત કલાકૃતિ અને ભવ્ય આકૃતિયુક્ત કલાકૃતિ વચ્ચે પ્રથમ સુંદરતારૂપ સમાન તત્ત્વને કારણે તુલના અને પછી એ તુલનાને પરિણામે ઉચ્ચાવચતા શક્ય ખરી કે નહીં ? – અલબત્ત, આદર્શનો જ અભિગમ મીમાંસામાં સ્વીકૃત હોય પણ અહીં એક વિરોધ આવે છે. – ઉપરની બંને પ્રકારની આકૃતિઓ આદર્શ અંગે જ છે કેમ કે બંને પૂર્ણતા અંગે છે. આમ છતાં બન્નેમાં એક શ્રેણી શક્ય છે કેમ કે એકમાં પૂર્ણતા છે તો બીજીમાં વિશિષ્ટ પ્રકારની પૂર્ણતા છે. આ વિરોધ કલાકૃતિના પોતાના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વને કારણે જ આવે છે – માત્ર દેખીતા વિરોધ જેવો જ છે કે પછી અહીં, વિચારણામાં તર્કની કોઈક નબળી કડી રહેલી છે ? – હું અહીં પ્રશ્નો જ માત્ર મૂકું છું.

કલાકૃતિમાં પ્રવર્તતી આકૃતિમાં જો ભવ્યતાની આ કક્ષા સ્વીકારીએ તો કૃતિમાં આવતાં દર્શન, ચિંતન, તત્ત્વજ્ઞાન, જીવનવિભાવ, ભાવન આદિની મહત્તા અને કલાકૃતિની મહત્તાનો આપણે ત્યાંનો પુરાણો પ્રશ્ન જરા જુદા રૂપે વિચારવાનો મોકો પણ મળે છે. આકૃતિ અને સંભાર એ માત્ર સગવડ ખાતર સ્વીકારાયેલા શબ્દો છે. ખરેખર તો કૃતિમાં માત્ર આકૃતિ જ પ્રવર્તે છે. સંભાર જેવી કોઈ અલગ ચીજ નથી. કેમ કે સંભારને તે સંભારના ગ્રથનથી કદી અલગ પાડી શકાતો નથી. જ્યારે એને જુદો પાડવા પ્રયત્ન થાય છે ત્યારે એને કોઈ બીજા ગ્રથનમાં જ મૂકવામાં આવે છે. આમ સંભાર અમૂર્ત છે. એને અંગે વાત ઉપાડતા જ શિથિલ કલાકૃતિનો સંદર્ભ લેવો પડે છે. દર્શનાદિ તત્ત્વો વિગલિત થયા વગર કૃતિમાં પ્રવેશે તો તેથી કૃતિ મહાન બનવાનો માત્ર આભાસ જ ઊભો કરે છે એમ કહેવાય છે ત્યારે પણ વાત તો શિથિલ કલાકૃતિની જ થાય છે. કૃતિમાં મહત્ત્વ ચિંતનાદિનું નથી પણ એમાંથી પ્રાપ્ત થતા સમગ્ર અનુભવનું જ છે. પણ સાથે જ, હરેક કૃતિના પોતપોતાના વિશિષ્ટ બૌદ્ધિક સ્તરો હોય છે એનો પણ નકાર ન થઈ શકે. કૃતિને સાપડતો આ બૌદ્ધિકસ્તર એ કૃતિના

સમગ્ર અનુભવમાં એકરૂપ થઈ ગયેલા એક ચિંતનને કારણે જ હોય છે. જો આમ હોય તો આ દર્શન – ચિંતન – ફિલસૂફી પણ કૃતિના આકૃતિ-ઘડતરમાં ભાગ ભજવે જ છે. ભવ્યઆકૃતિને સુંદરઆકૃતિથી વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ આપવામાં આ ફિલસૂફીની ગહરાઈ જ ભાગ ભજવે છે એમ ન કહીએ તો પણ મોટે ભાગે તો એ જ ભાગ ભજવે છે એમ જરૂર કહી શકીએ. કેમ કે કલાકૃતિના આસ્વાદમાં બુદ્ધિની એક કક્ષા અપેક્ષિત છે અને ભાવકનું આ બુદ્ધિતંત્ર પણ એની બીજી ઇન્દ્રિયો સાથે આસ્વાદમાં પ્રવર્તે છે જ. સ્વાયમ તત્ત્વજ્ઞાન એવી વસ્તુ છે કે એનું આદાન – પ્રદાન શકય હોય. આમ કૃતિના સર્જકમાં આ તત્ત્વજ્ઞાન બહારથી પણ આવેલું હોઈ શકે પણ એ તત્ત્વજ્ઞાન જ્યારે કૃતિના અનુભવના અવિભાજ્ય ઘટક રૂપે આવે છે ત્યારે એનું પેલું શુધ્ધ બૌદ્ધિક સ્વરૂપ તારવવાનું ભલે અશકય હોય છતાં પણ એના પર પડેલી બહારની અસર ભાવકનું બુદ્ધિતંત્ર તારવતું તો હોય છે જ. અને એ અસરની બાહ્યતા જેમ વધુ તેમ ભાવકનામાં એ કૃતિના અનુભવ પ્રત્યે જાગતા અહોભાવની માત્રા ઓછી, અહીં કૃતિના અનુભવની મૌલિકતા અને કૃતિના તત્ત્વજ્ઞાનની મૌલિકતાને હું જુદી પાડું છું. આમ આકૃતિની સુંદરતા અને ભવ્યતા સાથે ક્રમશઃ ફિલસૂફીની બાહ્યઅસર અને ફિલસૂફીની મૌલિકતા યા તો મૌલિક અર્થઘટન પણ સંબંધ રાખતાં હોઈ શકે. આ બધા પછી પ્રશ્ન એ થાય કે સર્જક માત્ર સર્જક હોય એના કરતાં સર્જકમાં દાર્શનિક ભળેલો હોય (જે ઓછે વત્તે અંશે દરેક સર્જકમાં ભળેલો જ હોય છે એ પણ સૂચક છે) – દાર્શનિકની પ્રખર શકિત ભળેલી હોય એ સ્થિતિ કલાકૃતિને વધુ ઉપકારક ખરી કે નહીં ? કલાકૃતિ અને દાર્શનિકતાના સંબંધને એક છેડે જેમ ગાંધીયુગીનો બેઠા તેમ આપણે બીજા છેડે તો નથી બેસતાને ?

સુંદર અને ભવ્યની ચર્ચા યદ્વાતદ્વા ગુજરાતી વિવેચનને શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ કે શ્રી રામનારાયણ દ્વારા મળી છે. ભવ્યતાની ચર્ચા, કહો કે પુરસ્કાર, આમ તો ઠેઠ લોન્જાઇનસ જેટલો જૂનો છે. માત્ર આકૃતિના સંદર્ભમાં એ વાતને મૂકી શકાય ખરી કે નહીં અને એ રીતે આપણા કેટલાક ચાલતા આવેલા વિવાદોમાં બંને પક્ષે જો કોઈ તથ્ય, સાચે જ, રહેલું હોય તો તેને જુદું તારવી શકાય કે નહીં – એ દિશામાં થોડાક પ્રશ્નો મૂકી આપતી આ એક નોંધ માત્ર જ છે. અંતમાં મારા અભિગમની સ્પષ્ટતા માટે 'કાવ્યચર્ચા'માંથી શ્રી સુરેશ જોષીનું અવતરણ મૂકું છું :

"આપણી વિવેચનાને અમુક પ્રશ્નો વળગાણ રૂપ બની રહ્યા હોય એમ લાગે છે. કોઈ ને કોઈ રૂપે કલા અને નીતિનો પ્રશ્ન આપણે ઉઠાવીએ છીએ જીવન અને સાહિત્ય વચ્ચેનો સંબંધ કેવો હોવો ઘટે એ વિચારતાં પણ આપણે થાક્યા નથી .. ખરું જોતા વિવેચનમાં નવા પ્રશ્નોને ઝાઝો અવકાશ રહેતો નથી, પણ દરેક પ્રશ્ન કઈ કક્ષાએ રહીને ચર્ચો છો એ મહત્વનું છે. વળી, આપણા સાહિત્યની મર્યાદા તે આપણા વિવેચનની પણ મર્યાદા બની રહેતી હોય એવું લાગે છે,... "

• એતદ્ ડિસેમ્બર ૮૨

અત્રતત્ર | સુરેશ જોષી

વિવેચકો રૂપરચના વિશે કહેતાં હોય છે ત્યારે એમાં જે સન્દિગ્ધતા કે અસ્પષ્ટતા આવે છે તેને માટે Formની વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતાના સમ્ભવિત અભાવને જવાબદાર લેખીએ તે યોગ્ય નથી, કારણકે ખાસ હેતુથી સ્વીકારવામાં આવેલા પૂર્વસિદ્ધાન્તને (hypothesis), આપણે એ સાંભળતાંવેંત કેટલો સાચો લાગે છે, એ કેટલું એનામાં સમાવિષ્ટ કરી શકે છે, તેને આધારે મૂલવી લેતા હોઈએ છીએ. વાસ્તવમાં વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતા અહીં એટલી મહત્ત્વની નથી પણ કૃતિના ઘટકો વચ્ચેની સમ્બન્ધશૃંખલાને સ્પષ્ટ કરી આપતું પૃથક્કરણ મહત્ત્વનું છે. content પોતે content લેખે કશું મહત્ત્વ ધરાવી શકે નહિ, એને મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થાય છે તે તો એમાં રહેલા કાર્યકારણના કે અન્ય પ્રકારના સમ્બન્ધો વિશે આપવામાં આવતા અભિપ્રાયને કારણે. એક કૃતિને વિશેના આ પરત્વેના અભિપ્રાયોને સામાન્ય સ્વરૂપનાં વિધાનો તરીકે રજૂ કરી શકાય અને એ રીતે એમાંથી રૂપરચના પરત્વેની દલીલોને જુદી તારવી લઈ શકાય. પણ કોઈ કૃતિનું Form તે આવાં સાહિત્યિક કાર્યકારણો વિશેનાં વિધાનોનો સરવાળો નથી, એ તો એક અત્યન્ત સંકુલ વસ્તુ છે. એમાં આવી દલીલો એકબીજા સાથેના સમ્બન્ધમાં આવીને એકબીજાને સંસ્કારતી હોય છે; ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષનો જે વિષય હોય છે તે પણ એને સંસ્કારે છે. કૃતિમાંની શબ્દાર્થ પરત્વેની, વ્યાકરણગત, શ્રુતિગત કે અલંકારને અંગેની વીગતો વિશે છૂટક છૂટક રીતે કંઈક અંશે નિશ્ચિતપણે કદાચ

સામાન્ય સ્વરૂપનાં વિધાનો આપણે કરી શકીએ; પણ એ પૈકીના એકકેય ઘટકનો પ્રભાવ બીજાં ઘટકો વિશે નિશ્ચિત બન્યા વિના વરતી શકાતો નથી. વાસ્તવમાં આવું ભાગ્યે જ બની શકતું હોય છે. જો બનતું હોત તો ભૂમિતિના પ્રમેયમાં અને કવિતામાં કશો ભેદ જ નહિ રહ્યો હોત. આમ કૃતિનો સમગ્રતયા પડતો પ્રભાવ અનેક અંગોના પારસ્પરિક સમ્બન્ધમાં આવવાની પ્રક્રિયા પર આધાર રાખતો હોય છે. ઓજસ ગુણવાળી ભાષા પ્રયોજી હોય પણ એને માટે છન્દ ગુરુલઘુના બીજના આવર્તનોવાળો યોજ્યો હોય તો ઓજસ્ ગુણવાળી ભાષાનો પ્રભાવ દબાઈ જાય; કરુણનો પરિપોષ કરવાની સામગ્રી સંચિત કરી હોય પણ એની સાથે વ્યંગની યોજના કરી હોય તો કરુણનો એટલો પ્રભાવ નહિ પડે; છન્દોરચનામાં ભારે કૌશલ્ય દાખવ્યું હોય પણ તે કશી રેઢિયાળ વાત માટે તો એ વ્યર્થ જ જાય. Formની ચર્ચા કરતી વખતે વિવેચક આવી બધી વીગતોનો ઉલ્લેખ કરે, અને એ વીગતો વચ્ચેના સમ્ભવિત પારસ્પરિક સમ્બન્ધોનો પણ ઉલ્લેખ કરે તેમ છતાં એ આવી બધી જ વીગતો આપવાનો કે આવા બધા જ પારસ્પરિક સમ્બન્ધોને પારખી લીધાનો દાવો કરી શકે નહિ, તેમ છતાં એણે પોતે આ બધાંનું અખણ્ડરૂપે આકલન કર્યું હોય એમ બને અને એને પરિણામે કૃતિના Formનો એને સાક્ષાત્કાર થઈ શકયો હોય એવું બને. આ અખણ્ડતા માટે જે 'મૉડેલ' એના ધ્યાનમાં હોય છે તે આ પ્રકારની પર્યેષણાના પરિણામ રૂપે હોય છે, અને એ કારણે એની સમજૂતી આપી શકાવી જોઈએ. આમ છતાં, આલોચનાત્મક પૃથક્કરણોમાં કે સાદામાં સાદી સાહિત્યિક ઘટનામાં પણ જે 'મૉડેલ'ને ધ્યાનમાં રાખવામાં આવ્યા હોય છે તે એવી તો, સૂક્ષ્મ સમ્બન્ધોની સંકુલતાવાળા હોય છે કે એથી ઘણી જટિલ સમસ્યાઓ ઊભી થાય છે. આવા સંજોગોમાં વિવેચકો, જે સાહિત્યને 'જાણવાને' અનિવાર્ય ગણાતું હોય તેને વિશે પણ, જો અનિશ્ચિતપણે બોલતા હોય તો નવાઈ પામવા જેવું નથી.

ખોટાં સાદૃશ્યોના પાયા પર કરેલી દલીલો અને દેખીતી રીતે જેનો ચર્ચામાં સમાવેશ થવો ઘટે તેને બાદ રાખવું – આ કારણે Form વિશેની ચર્ચામાં ત્રુટિ પ્રવેશે છે. એથી કેટલીક વાર આપણને એવું આશ્ચર્ય પણ થાય છે કે વિવેચકો આ આલોચનાની પ્રવૃત્તિ આ પછીની વિવેચનપ્રવૃત્તિમાં જે સૂચિતાર્થોને પ્રકટ કરશે તેના ખ્યાલ સાથે કરતા હશે ખરા?

ઘણા વિવેચકો પોતાનાં ગૃહીતોની સમ્ભવિત ઉપપત્તિઓ વિચારવા રહેતા નથી, આથી પછીથી ઘણીવાર પોતાનાં જ વિધાનો સાથે વિરોધાભાસ ઊભો કરી બેસે છે. વિવેચનની પ્રવૃત્તિ નરી આકસ્મિક ઘટના બનતી રહે છે, એમાં ક્રમિકતા કે સળંગસૂત્રતા દેખાતી નથી. ઘણી વાર સાદૃશ્યો કે રૂપકોને બીજાં ક્ષેત્રમાંથી લઈને વાત કરવામાં આવે છે ત્યારે આવી મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. એમણે સ્વીકારેલા 'મોડેલ'ની પાછળ રહેલી ભૂમિકા તથા દલીલોને એઓ પૂરેપૂરી સ્પષ્ટ કરતા નથી. કૃતિની રચનાના અમુક ઘટકોનો નિર્દેશ કરી દીધાથી Form વિશેની વાત થઈ ગઈ એવું કેટલાક માનતાં હોય છે. કોઈ કૃતિમાં વ્યંગના કાકુ છે એમ કહીએ, એની બાનીમાં વાગાડમ્બર છે એમ કહીએ, એમાં આવતાં કલ્પનો મોટે ભાગે ચાક્ષુષ કે શ્રુતિગોચર છે એમ કહીએ, પણ એ બધા કેવા પ્રકારની સમ્બન્ધશૃંખલાથી સંકળાય છે અને એથી કૃતિની સમગ્રતામાં શું નિષ્પન્ન કરી આપે છે એ જો ચર્ચ્યું નહિ હોય તો આપણે Form વિશે ઝાઝું કશું કહ્યું નથી એમ જ કહેવું પડે. વિવેચન પરત્વેની સૈદ્ધાન્તિક જવાબદારી ગમે તે હોય, Form વિશે પૂરેપૂરી ચર્ચા કરવાનું એને માટે શક્ય નથી; તેની જ રીતે સહજ સ્ફુરણાથી અનેક પ્રકારની સામગ્રીનું સંયોજન કરીને જે Form પ્રત્યક્ષ કરવામાં આવે છે એનો તર્કશ્રદ્ધેય અહેવાલ આપવાનું પણ પૂરેપૂરું શક્ય નથી. ઘણી વાર આ બધી વીગતોના સવિસ્તર અહેવાલની એવી જરૂર પણ હોતી નથી, કારણ કે અનેક સાહિત્યકૃતિઓનાં પરિશીલનને પરિણામે એની ઉપસ્થિતિ વિશે સહૃદય અજ્ઞાત હોતો નથી; કલાકૃતિ છે માટે એમાં અમુક તો અનિવાર્યતયા હોવું જ જોઈએ એવી એની સમજ ખીલી ચૂકી હોય છે. પણ કૃતિના વિવેચનમાં જેનું મહત્ત્વ છે એવી વીગતોની ચર્ચા થવી ઘટે, કારણ કે એ વિશે સામાન્ય રીતે ઐકય પ્રવર્તતું નથી. એને વિશે વાત કરવાથી જ ઊહાપોહ વહોરી લેવાનો રહે છે, પણ એને ટાળવું તે પણ ખોટું છે. કેટલીક વાર ચર્ચાસ્પદ વિધાનો કરવામાં આવતાં હોય છે: " 'આ' જેવા પ્રલમ્બ શ્રુતિવાળા સ્વરની પુનરાવૃત્તિથી કવિ અવકાશના વિસ્તારને સૂચવે છે" "છન્દોરચનામાં અનિયમિતતા જાણી કરીને લાવવાથી વાતચીતનો આભાસ ઊભો કરી શકાય છે." કે "સમુદ્રનાં કલ્પનથી મરણ અને પુનર્જન્મ સૂચવાય છે" જેવાં વિધાનો ચર્ચાસ્પદ બની રહે તે દેખીતું છે. આવાં વિધાનો લય વિશે વાત કરતાં વધારે પ્રમાણમાં થતા જોવામાં

આવે છે, એનું કારણ એ છે કે લયનાં સ્વરૂપ અને કાર્ય વિશે હજી પૂરી સ્પષ્ટતા દેખાતી નથી. કેટલીક વાર આવા વિધાનો પાછળ વિવેચકની સૂઝ કામ કરતી દેખાય છે તે ખરું, પણ એ સૂઝની સીમાને ઉલ્લંઘી જવા જેવું પણ ઘણી વાર થતું હોય છે અને એથી ઊભી થતી આવી બધી પરિસ્થિતિઓમાં વિવેચક પોતાનો તાર્કિક બચાવ કરી શકવાની સ્થિતિમાં હોતો નથી. પણ આ વિશે પૂરી જાગરુકતા કેળવવાની જરૂર છે.

કેટલીક વાર વિવેચકે સ્વીકારેલા અમુક સાહિત્યિક 'મોડેલ'ને કારણે સમ્ભવિત અનુભવના મહત્ત્વના વિસ્તારને બાદ રાખવા જેવું પણ થાય છે. આ મર્યાદા કોઈ ઘટનાના શક્ય તેટલાં બધાં અંશોને શોધીને એનું તારતમ્ય નક્કી કરવાની માનવીય અશક્તિને કારણે જ હોય છે એવું નથી; પણ તમે એકી સાથે બધા સમ્ભવિત દૃષ્ટિકોણોથી કોઈ ઘટનાને જોઈ શકતા નથી, એથી એમાથી થોડુંઘણું તો બાકાત રહેવાનું જ. એક વસ્તુને એક રીતે જોઈએ એટલી અને બીજી રીતે જોતા જે દેખાય તેને જતું કરીએ કૃતિનાં સાદાં વર્ણનોથી જે કહેવાતું હોય છે તે ઘટકોને ગણાવવા જેવું કે યદૃચ્છયા ઓળખાવવા જેવું બની રહે. એ સારુ છે કે કૃતિનું કોઈપણ વર્ણન કેવળ યદૃચ્છાથી થતું નથી, એની પાછળ અમુક દૃષ્ટિકોણ તો રહ્યો જ હોય છે. કૃતિનું સુસંગત અને સુગ્રથિત વર્ણન એના Formને ઉપસાવી આવ્યાની છાપ પાડે છે, પણ એનો અર્થ એ નથી કે Form contentની પહેલા કે contentથી જુદું હોય છે. કૃતિને પ્રત્યક્ષ કર્યા વિના એનું વર્ણન થઈ શકે નહિ, અને એને જોઈએ ત્યારે, જે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષથી સામગ્રી પ્રાપ્ત થાય તે અમુક દૃષ્ટિકોણથી જોતાં જ પ્રાપ્ત થાય. Form જો કોઈ નિરપેક્ષપણે જોવામા આવતા પદાર્થની અનિવાર્ય શરત હોય તો વિશિષ્ટ રૂપ વિના કોઈપણ પદાર્થનાં લક્ષણો બાંધી શકાય નહિ. એ રૂપ સામગ્રીના મિશ્રણમાંથી અમુક બિનજરૂરી વીગતને ચાળી નાખે છે અને જે બાદ કરી નાખવા જેવી લાગે તેને બાદ કરી નાખે છે. શાબ્દિક વ્યવસ્થામાં રહેલી બધી જ શક્યતાઓને તાગવાનો દાવો કોઈ વિવેચક કરતો નથી, પણ એ પરોક્ષ રીતે એવો દાવો જરૂર કરે છે કે એણે સ્વીકારેલા 'મોડેલ' મા બધા જ મહત્ત્વના સમ્બન્ધોનો સમાવેશ થતો હોય છે, એટલે કે, જે કાંઈ નોંધી શકાય એવી અસર પાડે છે તેને એવાં લક્ષમાં લેવામા આવે છે. વિજ્ઞાનમાં ઉપયોગમાં લેવામાં આવતા 'મોડેલ'માં પણ વીગતોની પસંદગી તો કરવામાં આવતી

જ હોય છે અને એમાંથી ય અમુક તો બાદ રહી જતું જ હોય છે; એ વચ્ચે ફેર એટલો જ છે કે વિજ્ઞાનમાં જે અસરો પડતી હોય છે તે માપી શકાતી હોય છે અને તેથી 'મોડેલ'ની કાર્યક્ષમતાને ચકાસી શકાય છે; જ્યારે સાહિત્યની બાબતમાં આ 'મોડેલ' અનેક રીતે વિવાદાસ્પદ બની રહેતા હોય છે. ચાળી નાખવામાં આવેલાં લક્ષણોનો પ્રશ્ન સીધી રીતે સાહિત્યિક વિવેચનમાં ઉઠાવવામાં નથી આવતો, તે છતાં સ્વીકારેલા 'મોડેલ'ની કાર્યક્ષમતા પરત્વે એને લક્ષમાં તો લેવામાં આવે જ છે. જ્યારે કોઈ 'મોડેલ' પરત્વે આવો દાવો કરવામાં આવે છે ત્યારે ઘણું ખરું એકતા કે સુગ્રથિતતાના ગુણનો પુરાવો રજૂ કરવામાં આવે છે; કેટલાક સ્વયંસ્પષ્ટ સિદ્ધાન્તોને આધારે સમગ્ર સુદ્ગલના અંશોને એ સુયોજિત કરે છે એવું માનવામાં આવે છે. પણ આવી એકતા કે સુગ્રથિતતા તો કોઈ પણ ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષમાં હોવાની જ : એટલે આવી પરિસ્થિતિમાં વિવેચકે પોતે સ્વીકારેલા 'મોડેલ'ને બીજા વિકલ્પો કરતાં વધુ સારા ગણાવવાને આ રીતે વર્તતા હોય છે. શાબ્દિક સંકેતોની શ્રેણીને સુગ્રથિત કરવાની શક્તિ જે 'મોડેલ'માં હોય તે ઇચ્છનીય એ સાચું, પણ એથી એની વિશિષ્ટ પ્રમાણભૂતતા સ્થાપિત થતી નથી.

શાબ્દિક સંકેતોની ક્રમબદ્ધ શ્રેણી 'જોઈ શકાય એવી' હોય છે, અને તેથી Form લેખે એનું વર્ણન થઈ શકે છે. પણ ભાષાની અનિશ્ચિતતાને ઉલ્લંઘી જવામાં આ 'જોવા' પર એવી મર્યાદાઓ મૂકી દેવાય છે કે એ વર્ણન અનિવાર્યતયા આંશિક અને પૂર્વગ્રહયુક્ત બની જાય છે. સુસંગત લેખી શકાય એવું વર્ણન પણ જો આ રીતે દૂષિત બનતું હોય તો એનો અર્થ એ થયો કે વિવેચન સમર્થન પ્રાપ્ત કરે એવો આરમ્ભ કરવામાં સફળ નીવડયું નથી. વિવેચનને આંશિક રીતે જ Form ઉપલબ્ધ થતું હોય છે એવું વિધાન, આમ છતાં, પંડકારવા જેવું તો છે જ, કારણ કે એમ કહેતા હોઇએ છીએ ત્યારે આપણે સર્જકની, સુસંગતિ સિદ્ધ કરીને ઓળખી શકાય એવું રૂપ રચી આપવાની શક્તિને, લેખામાં લેતા નથી. સર્જકની આવી સિદ્ધિ સ્વયંસ્પષ્ટ હોતી નથી તે સાચું એથી જ તો કૃતિ પરત્વે વિભિન્ન મતો વિવેચનમાં પ્રવર્તતા દેખાય છે. Formનાં જે પાસાંને આધારે કૃતિ સિદ્ધ થયેલી લાગે છે તે પણ જો તાર્કિક અનુમાનથી પામી લઈ શકાતું હોય તો ય એથી વિવેચકને કાર્યકર નીવડે એવા 'મોડેલ'ની પ્રાપ્તિ શક્ય બનતી નથી, જે એના કૃતિના અનુભવ સાથે સુસંગત

હોય. શાબ્દિક સંકેતોને બુદ્ધિગમ્ય એવા કેન્દ્રમાં તપાસ માટે સ્થાપી આપી શકે એવા Formની અપેક્ષા વિવેચકને હોય છે. એ Form અને સર્જકનું Form એક અને અભિન્ન હોય એમ કહેવું બેહૂદું છે. એ તો સર્જક અને વિવેચક એક જ હોય તો બને ! અહીં એમ કહેવાનો આશય નથી કે વિવેચકો, એમની કેટલીક સ્વભાવગત વિલક્ષણતાઓને કારણે, અને જ્ઞાનના ભિન્ન ઉદ્‌ગમસ્થાનને કારણે, લેખકે જે સિદ્ધ કર્યું હોય છે તેની પુનરચના કરતા હોય છે, જોકે એવું કોઈ વાર બનતું હોય છે પણ ખરું. આનો અર્થ એટલો જ કે વિવેચકો આલોચનાત્મક પૃથક્કરણ માટે જે Formની કલ્પના કરે છે તે Formને સર્જકની સર્જન પ્રક્રિયામાંથી હમેશા સમર્થન મળી જ રહેવું જોઈએ,– એવું વિવેચકોએ માનવું નહિ જોઈએ. સર્જકની રૂપરચનાનાં પ્રમાણ એની કૃતિમાં હોય છે જ, પણ એ પૂરતાં થઈ પડતાં નથી એટલાં પ્રમાણ વિના કૃતિની બોધગમ્યતા અને પ્રત્યાયનક્ષમતા સમ્ભવે જ નહિ. વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં જે વર્ણનો આવે છે તેમા જે સ્વયંસ્પષ્ટ જ છે તેના પર ઓછો ભાર મૂકવામાં આવતો નથી, એનો માત્ર નિર્દેશ કરવામાં આવે છે, કૃતિ પરત્વે નિર્ણાયક લેખી શકાય એવા અંશોને જ એ સવિશેષ લેખામાં લે છે. આ તબક્કે સર્જકને અભિપ્રેત રૂપ એટલું સ્પષ્ટ હોતું નથી; વિવેચકનું વર્ણન જો સુસંગત હોય તો એણે સ્વીકારેલા 'મૉડેલ'નું સમર્થન કરે છે અને એક રીતે એની વિવેચનપ્રવૃત્તિમાં એનો બચાવ પણ કરવામાં આવતો દેખાય છે. જો સાહિત્યકૃતિ માત્ર અમુક વિધાનાત્મક વાક્યોની બની હોય જેને ભાષાની શબ્દાર્થ પરત્વેની રૂઢિ અને વ્યાકરણ વ્યવસ્થાને વશવર્તીને કરવામાં આવ્યાં હોય અને જે ઘટનાત્મક જગતની અમુક ઘટનાઓનો ફરી ફરી નિર્દેશ કરતાં હોય તો વિવેચક પોતાની વર્ણનપ્રવૃત્તિનું વધુ આગ્રહપૂર્વક સમર્થન કરી શકે. વૈજ્ઞાનિક અહેવાલમાં આવતાં વિધાનો આ પ્રકારનાં હોય છે. એમાં વસ્તુલક્ષી પ્રામાણ્યતા સમ્ભવિત હોય છે. એ જ તો આવાં વિધાનોનું વ્યાવર્તક લક્ષણ હોય છે. સાહિત્યકૃતિને વિશે આવું કહી શકાશે નહિ; એ આત્મનિર્ભર હોય છે (રૂપરચનાવાદીનું આ તો એક મુખ્ય ગૃહીત છે), એનાં લક્ષ્યો સ્પષ્ટ અને રૂઢ હોતાં નથી. કેટલીક ઉપદેશાત્મક કૃતિઓને બાદ કરીએ તો સાહિત્યકૃતિઓ અમુક પૂર્વનિર્ણીત લક્ષ્યને સિદ્ધ કરવા રચાતી નથી; એ કૃતિઓ કશુંક નિશ્ચિત પરિણામ લાવવાને માટે સાધનરૂપ બની રહેતી નથી. સાહિત્યકૃતિ અનુભૂતિને

નિર્દેશે છે; એની ભાષા અને એમાં રહેલી પદોની, કલ્પનો કે પ્રતીકોની સમ્બન્ધ વ્યવસ્થાની ભણીતિભંગીમાં વ્યક્ત હોય છે. એમાંના સંદર્ભનો કે એમાંની સામગ્રીની રસકીય ક્રિયાશીલતાનો અસન્દિગ્ધ રીતે અહેવાલ આપી શકાય નહિ. વિવેચનમાં થતું વર્ણન ભાષાપરક હોય છે અને જો ભાષાના વ્યવહારની રૂઢિને આંતરીને ચાલવા જાય તો પોતાની પ્રવૃત્તિને જ ખોટી પાડવા જેવું કરે. વળી વર્ણન તો જે નિર્ણીત છે તેનું હોઈ શકે, પણ સાહિત્ય પહેલેથી અસ્તિત્વમાં હોય એવી કશી સમ્બન્ધ વ્યવસ્થાથી નિર્ણીત થતું નથી; એ તો કૃતિના ઘટકો વચ્ચેના સ્થપાતા અન્વયથી, સર્જકે યોજેલી રૂપરચનાથી સિદ્ધ થાય છે. એનો આધાર સર્જકના અવ્યવહિત ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો હોય છે. આપણી કોઠાસૂઝ કૃતિના એક વર્ણનને બદલે બીજાં વર્ણનને પસંદ કરે એમ બને; પણ Form નું પૂરું આકલન થવું શક્ય ન હોવાને કારણે દરેક વર્ણન અધૂરું તો લાગે જ.

૧૩ એતદ્ ડિસેમ્બર ૮૨

સોસ્યૂરે પ્રવર્તાવેલાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક દ્વૈતો | નટવરસિંહ પરમાર

ઈ. સ. ૧૮૫૭મા જિનીવામા જન્મ પામેલા ફર્ડીનાન્ડ દ સોસ્યૂર આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનના સ્થાપક ગણાય છે. એમનો ગ્રંથ 'કોર્સ ઈન જનરલ લિંગ્વિસ્ટિક્સ' સામાજિક વિજ્ઞાનોના અધ્યયનના રીતિશાસ્ત્ર–મેથડોલોજી અને ભાષાવિષયક પ્રબંધ તરીકે એક પ્રશિષ્ટ ગ્રંથ–ક્લાસિકની કોટિ ધારણ કરે છે એમના એ ભાષાવિજ્ઞાનની પાર્શ્વભૂમિ પર સાહિત્ય વિવેચનનો 'સંરચના વાદી' અદ્યતન અભિગમ વિકસવા પામ્યો છે.

ભાષાવિજ્ઞાની ભાષા સાથે સંબંધ ધરાવતી બધી જ હકીકતો 'ફેક્ટ્સ'ને પોતાના અભ્યાસની સામગ્રી બનાવવા જાય તો એ એક પ્રકારનું સંકુલ કળણ બની જવાનો સંભવ રહે એ પરિસ્થિતિ નિવારવાને ભાષાવિજ્ઞાનીએ સુસંબદ્ધ લક્ષ્ય વિષય – કોહેરન્ટ ઓબ્જેક્ટને અલગ તારવી લેવાના રહે, જે એના પૃથક્કરણના લક્ષ્યની ગરજ પણ સારે, અને સાથે સુસંગત સિદ્ધાન્તની ભૂમિકા પણ પૂરી પાડે. આ સુસંબદ્ધ લક્ષ્યવિષયની શોધમાથી જ સોસ્યૂરે કેટલાક ભાષાવૈજ્ઞાનિક દ્વૈતો ઉપસાવી આપ્યાં છે.

૧ સોસ્યૂરે ઉપસાવી આપેલુ પ્રથમ દ્વૈત છે 'લાગ' અને 'પેરોલ' નું. 'લાન્ગ' સંજ્ઞા દ્વારા સોસ્યૂરને ભાષાની વ્યવસ્થા–તંત્ર–સિસ્ટમ અને 'પેરોલ'

દ્વારા વાણી કે લેખનમાં થતી વાસ્તવિક મૂર્ત અભિવ્યક્તિઓ–મેનિફેસ્ટેશન્સ ઓફ લેન્ગ્વેજ ઇન સ્પીચ એન્ડ રાઈટિંગ 'અભિપ્રેત છે. 'લાંગ' એ એક સંઘટન છે. આન્તરવૈયક્તિક નિયમો અને ધોરણોનો સમુચ્ચય છે, કોઈ પણ ભાષા શીખવા માટે આ સમગ્ર વ્યવસ્થાને, સમગ્ર સંઘટનાને માણસે આત્મસાત્ કરવી પડે. માણસના ચિત્તમાં સંચિત થયેલી એ સમગ્ર વ્યવસ્થા જ એને એ ભાષાનાં અનંત અને નવાં ઉચ્ચારણો કરવાની અને સમજવાની ક્ષમતા બક્ષે છે. ભાષાવિજ્ઞાની આ ઉચ્ચારણો સાથે જ કામ પાડતો હોય છે. અલબત્ત, એ ઉચ્ચારણોનું ઉચ્ચારણો લેખે ભાષાવિજ્ઞાનીને મન કોઈ મૂલ્ય નથી. પરંતુ, એ ઉચ્ચારણો એના મૂળમાં અંતર્નિહિત ભાષા-વ્યવસ્થાના પ્રમાણનું દ્યોતક બની રહેતાં હોય છે તેટલા પૂરતું જ ભાષાવિજ્ઞાનીના અધ્યયનની સામગ્રી બની રહે છે. જોનાથન કલરે વિગતે દર્શાવ્યું છે તેમ અધ્યયનની કોઈ પણ શાખામાં આ દ્વૈતના વિસ્તારનો વિનિયોગ કરી શકાય. સામાજિક ઉપયોગના ભૌતિક પદાર્થોની બાબતમાં પણ આ દ્વૈતનો અર્થવિસ્તાર ઉપકારક બની શકે છે. ભૌતિક પદાર્થો પોતે અને તેનો વર્ગ–ક્લાસ નિર્ણીત કરતાં કાર્યસાધક ભેદક લક્ષણોની વ્યવસ્થાનું દ્યોતન પણ આ દ્વૈત દ્વારા થઈ શકે. આ દ્વૈતનો અર્થવિસ્તાર સાધી માનવસર્જિત સંસ્કૃતિના કોઈ પણ આવિષ્કારમાં રહેલાં અમૂર્ત અને મૂર્તના હાર્દને ગ્રહણ કરી શકાય. અલબત્ત, આ દ્વૈતમાં પ્રવર્તતા સિદ્ધાન્તના વિનિયોગનો આત્યંતિક અત્યાગ્રહ જોખમી છે. પરંતુ, એ પણ એટલું સાચું છે કે, કોઈ પણ માનવ અધ્યયનની શાખા શાસ્ત્રની કોટિ ધારણ કરવા ચાહે તો એણે અધ્યયનનો વિષય બનતી ઘટના પરથી એનું નિયમન કરતી વ્યવસ્થા તરફ–'પેરોલ' થી 'લાન્ગ' તરફ ગતિ કરવાની રહે જ. અને ભાષામાં તો કોઈ પણ ઉક્તિનો બોધ ત્યારે જ સંભવે, જો તેના અર્થનું નિયમન કરતી ભાષાવ્યવસ્થા બોલનારે કે સાંભળનારે આત્મસાત્ કરી હોય. એવી જ રીતે, કોઈ પણ સાહિત્યિક ઉક્તિ કે સાહિત્યિક કૃતિ તો જ અર્થપૂર્ણ બની રહે, જો એને સમાવતી સાહિત્યવ્યવસ્થાની ભાવકને સમજ હોય.

૨. ભાષાવ્યવસ્થાની આવશ્યકતાનું ભારપૂર્વક સ્થાપન કરી, સોસ્યૂર એ વ્યવસ્થા અને તેનાં ઘટકતત્ત્વોને વર્ણવવાના વિભાવનાત્મક ઉપકરણો –'કોન્સેપ્ચ્યુઅલ ટૂલ્સ'ની યોજના વિચારે છે. એ યોજનામાં, પ્રથમ, એ ભાષાકીય સંરચના – લિંગ્વિસ્ટિક સ્ટ્રક્ચરના મૂળભૂત ઘટકતત્ત્વ 'સંકેત-

–સાઈન' ને પુનઃ લક્ષણબદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. 'સંકેત' એ પદાર્થનો નિર્દેશ કરતી સંજ્ઞા માત્ર નથી, પરંતુ, ધ્વનિ – કલ્પન – સાઉન્ડ ઇમેજ અને વિભાવનાનો અન્વય સાધતું એક પૂર્ણ સંકુલ ઘટક છે. 'સંકેત' આવાં બે પ્રકારનાં પાસાં ધરાવે છે. સોસ્યૂર 'સંકેત'ના આ બે પાસાંને સંકેતક – સિગ્નીફાર્યન્ટ (સિગ્નીફાયર) અને સંકેતિત – સિગ્નીફાય (સિગ્નીફાઈડ) તરીકે ઓળખાવે છે. એને આપણે વાચક અને વાચ્ય તરીકે પણ ઓળખાવી શકીએ. અલબત્ત, વાચક–ધ્વનિ અને વાચ્ય–વિભાવના વચ્ચેનો સંબંધ યાદચ્છિક છે. પરિણામે સર્વ સંકેતોમાં 'વિભાવના' પ્રમાણે ધ્વનિ–કલ્પન નિયંત્રિત થતું નથી. દા. ત. 'વૃક્ષ'ની વિભાવના જુદી જુદી ભાષામાં વિવિધ–વિભિન્ન ધ્વનિ–કલ્પનો દ્વારા સંકેતિત થતી હોય છે. 'સંકેત'ના સંદર્ભમાં જોનાથન કલરનું નિરીક્ષણ મહત્ત્વનું છે. એમણે એક ઉદાહરણ દ્વારા સ્પષ્ટ કર્યું છે તેમ ભિન્ન ભિન્ન વય, જાતિ અને પ્રદેશનાં ભાષકો 'ધ કેટ ઈઝ ઑન ધ મૅટ' એ વાકયનું ઉચ્ચારણ કરે ત્યારે ઉત્પન્ન થતા ખરેખર ભૌતિક ધ્વનિઓમાં ખાસ્સો ફેરફાર સંભવતો હોય છે, તેઓ ભિન્ન ભિન્ન 'કૅટ્સ' અને 'મૅટ્સ'નો નિર્દેશ કરતા હોવાનું પણ સંભવે, તેમને અભિપ્રેત અર્થો પણ એકરૂપ ન હોવાનું અને, છતાં અંગ્રેજી ભાષાની દૃષ્ટિએ તેઓ બધાં સંકેતોના સમાન ક્રમ-સેઈમ સિકવન્સ ઓફ સાઈન્સનું ઉચ્ચારણ કરતાં હોય છે. એ રીતે સંકેત એ એક અમૂર્ત એકમ છે.

૩. 'સંકેત'ના સ્વરૂપ વિશે સોસ્યૂરનું બીજું નિર્ણાયક નિરીક્ષણ છે કે, સંકેતક ધ્વનિ, શ્રવણમૂલક હોઈ, સમયની ધરી પર રેખાકારે ઉઘાડ પામતા હોય છે. આ નિરીક્ષણમાંથી સોસ્યૂરે સમકાલિક–સિન્ક્રોનિક અને વિષમકાલિક–ડાયાક્રોનિક પૃથક્કરણનું દ્વૈત ઉપસાવ્યું છે. અમુક ધ્વનિ અગર શબ્દની, તે જ ભાષાના, તે જ સમયના ભાષકના ક્રમમા આવતા ધ્વનિઓ કે શબ્દો સાથેના સંબંધની તપાસ સમકાલિક ગણાય. જ્યારે ધ્વનિ કે શબ્દના વ્યુત્પત્તિમૂલક ઐતિહાસિક તપાસ વિષમકાલિક ગણાય.

૪. ભાષાની એક અત્યંત મહત્ત્વની લાક્ષણિકતા પ્રથમતઃ વર્ણવતાં સોસ્યૂરે જણાવ્યું છે કે, ભાષાકીય એકમો–સંકેતો પોતાની મેળે સ્વતંત્ર, અસંદિગ્ધ, અર્થગર્ભ અસ્તિત્વ ધરાવતા નથી. પરંતુ, અન્ય એકમો— સંકેતોના રચાવા પામતા સંબંધમાં એમની અર્થબદ્ધ હયાતી ઉદ્ભવે

છે. સોસ્યૂરે એ સંબંધની મુખ્ય બે ભૂમિકાઓ વર્ણવી છેઃ ૧. વિન્યાસ-ક્રમાત્મક –સિન્ટેગ્મેટિક, અને ૨. શબ્દરૂપાવલિગત–પેરાડિગ્મેટિક. આ દ્વૈત ભાષાના અધ્યયનમાં જ નહીં, સાહિત્યવિવેચનમાં પણ વિશેષ-ઉપકારક છે. કોઈ ચોક્કસ ઉક્તિમાં ધ્વનિઓ અને શબ્દના વિન્યાસક્રમમાં સિન્ટેગ્મેટિક ભૂમિકા ઉદ્ભવે છે. કોઈ એક ચોક્કસ ધ્વનિઘટકના પૂર્વવર્તી અને અનુવર્તી ધ્વનિઘટકો સાથેના અન્વયમાંથી સ્ફોટ–શબ્દરૂપનું પ્રગટીકરણ સંબંધની વિન્યાસક્રમાત્મક ભૂમિકાએ સંભવે છે. વાક્યમાંના કોઈ એક શબ્દનો અર્થ, તે વાક્યમાં નહીં વપરાયા હોય એવા શબ્દો કે શબ્દજૂથના સંબંધના આધારે નિર્ણીત થાય ત્યારે તે નિર્ણય સંબંધની પેરાડિગ્મેટિક ભૂમિકાએ સંભવે છે. સમાન વ્યાકરણલક્ષી હેતુ સાધે એવા શબ્દો, સમાનાર્થી શબ્દો અને સમાન ધ્વનિ–ભાત ધરાવનારા શબ્દો પેરાડિગ્મેટિક સમુચ્ચયના ગણાય છે.

૫. સોસ્યૂરના સંકેતોના પૃથક્કરણમાંથી પ્રતીત થાય છે કે, ભાષાકીય એકમો– એક વ્યવસ્થા તરીકે ભાષાના એકમો આકારબદ્ધ–ફૉર્મલ અને વિભેદક–ડિફરન્શીયલ સંજ્ઞામાં લક્ષણબદ્ધ થવા ઘટે. બે ભાષાકીય એકમો –સમાન ધ્વનિઘટક અને રૂપઘટક ધરાવતી બે ઉક્તિઓની ઓળખ એ, હકીકતમાં, દ્રવ્ય–સામગ્રી–સબસ્ટન્સની નહીં, પણ એ દ્વારા ઉપસવા પામેલા આકાર–રૂપ–ફૉર્મની ઓળખ છે એવું સોસ્યૂરનું દૃઢ મંતવ્ય છે. આ દ્વૈતને સ્પષ્ટ કરવા એણે ઉદાહરણ આપ્યું છે કે, ૮–૨૫ની જિનીવા–પેરિસ એક્સપ્રેસ ટ્રેઇન આપણે મન રોજ એની એ જ ટ્રેઇન હોય છે. એનું એન્જિન ભિન્ન હોય, ડબ્બાઓ ભિન્ન હોય, ડ્રાયવર–ગાર્ડ જુદા હોય તો પણ એને રોજ એની એ જ ટ્રેઇન માનીએ છીએ. ૨૫ મિનિટ મોડી હોય તો પણ એ આપણે મન ૮–૨૫ની જ ટ્રેઇન છે. ૭–૨૫ કે ૯–૨૫ની બીજી ટ્રેઇનથી એ પોતાની અલગતા જાળવી રાખે ત્યાં સુધી એ ૮-૨૫ની જ ટ્રેઇન ગણાશે. અને એ રીતે, ૮–૨૫ની ટ્રેઇનનો સંજ્ઞાબોધ એ દ્રવ્યનો નહીં, પણ આકારનો છે.

આ રીતે, સંકેતો –ધ્વનિઓ, શબ્દો, અર્થો વગેરે ભાષાકીય એકમોની પારસ્પરિક સંબંધો અને પરસ્પરાવલંબનની ભૂમિકાએ જ ઉક્તિઓ –અટરન્સીસ રચાવા પામે છે. ભાષાની આ સંબંધપરક સંરચનાને સૂચવતા સોસ્યૂરના ઉપર્યુક્ત દ્વૈતોના ભાષાવૈજ્ઞાનિક નિદર્શન–મોડેલના અનુસરણના

આધાર પર સંરચનાવાદી સાહિત્યમીમાંસા–સ્ટ્રક્ચરલિસ્ટ પોએટિક્સ વિકસવા પામી છે. માનવવિદ્યાવિદ્ લેવી સ્ટ્રાઉસે પણ માનવસંસ્કૃતિના અધ્યયનમા સોસ્યૂરના સંકેતોના આ ભાષાવૈજ્ઞાનિક અભ્યાસનું અનુસરણ કર્યું છે સોસ્યૂરનું આ સંકેતોનું અધ્યયન એ ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદી પૃથક્કરણ અને સંકેતશાસ્ત્ર–સેમિઓલોજીની મૂળ ભોમ છે અને આજે તો સંરચનાવાદ અને સંકેતશાસ્ત્રની સરહદ એકબીજામાં ભળી ગયેલી જણાય છે.

૧૮ એતદ્ ડિસમ્બર ૮૨

નિરંજન શીદને બોલ્યા : | કનૈયાલાલ મ. પંડ્યા

છેવટે ભગવદ્દસ્મરણ કરતા, આનંદ કરતા અમે "સ્વપ્નતીર્થ" આખી વાંચી ગયા. શ્રી રાધેશ્યામ શર્માની આ કૃતિનું સ્વરૂપ નવલકથાનું છે કે નિબંધનું એવી વિમાસણમાં ઊંડા ઊતર્યા પહેલાં અમારી આદત મુજબ અમે લેખકનું પૂર્વકથન અને કૃતિને નવલકથા તરીકે સ્થાપવાના સભાન પ્રયાસોવાળું શ્રી નિરંજન ભગતનું પ્રલંબ બચાવનામું વાંચી ગયા. લેખકની "ફેરો" મિષે ઉમાશંકર ડોલ્યા હતા, 'સ્વપ્નતીર્થ' વિષે નિરંજન બોલ્યા છે અને કૃતિના સંપૂર્ણ પાઠ પછી અમે એકાન્તમાં હળવેકથી "રણછોડરાયકી જે" બોલેલા. કેટલીક સંસ્કૃત ગદ્ય–કથાઓ, સત્યનારાયણની કથાના ગુજરાતી અનુવાદો, શેકસપીઅરકૃત 'હેમ્લેટ' નાટક, સ્વ. ઇચ્છારામ સૂર્યરામ દેસાઈનો 'ચંદ્રકાન્ત' ગ્રંથ અને તેનાં આખ્યાનોની શૈલી, વૈષ્ણવ જગતમાં ચકચાર જગાવનાર "લાયબલ કેસ (અસલ મોટો), ઇત્યાદિ અમે વાંચેલાં એથી 'સ્વપ્નતીર્થ' માંથી પસાર થતા અમને કશી નવીનતાનો અનુભવ ના થયો. અલબત્ત, ઉક્ત ગ્રંથોના વાંચનોમાં બનેલું તેમ ક્વચિત ગહન તરંગો જોયા, પણ ઝાઝી તો મોજ અમને આકૃતિના પઠનમાં સાંપડેલી. લેખકને ઉક્ત ગ્રંથોનો પરિચય હશે કે પછી એમની શૈલી તેમ જ વિષયવસ્તુ (content) પર ઉક્ત ગ્રંથોની અસર હશે એવા આરોપણનો અત્રે સવાલ કે અર્થ નથી. પરંતુ 'સ્વપ્નતીર્થ'ની શૈલીએ અમને આ બધાનું સ્મરણ કરાવ્યું એટલું કબૂલીએ છી

છેલ્લે અમને શ્રીયુત ઉમાશંકર જોશીનું 'બારણે ટકોરા' નાટક પણ સાંભરી આવેલું. રાજા 'ઈડીપસ'નું નાટક સંભારી વસવસો પણ કરેલો.

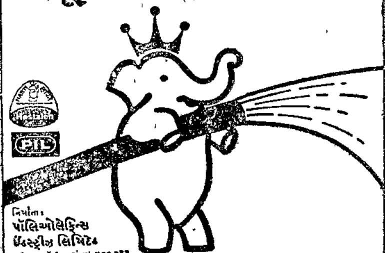
"'સ્વપ્નનીર્થ' અને જાગૃતિની સાંધ્યભૂમિ" એવા શીર્ષકથી 'સ્વપ્નતીર્થ' રચનાને પોસાય તેના કરતાં સ્હેજ વધારે લખાણથી શ્રી નિરંજન ભગતે આ કૃતિને પૂર્વલેખ આપ્યો છે. નવલકથા તરીકે કૃતિની નિષ્ફળતાનું બારીકાઈથી થયેલું અવલોકન લેખમાં પમાય છે આમ છતાં કૃતિ માટે ઝૂમી ઊઠાય એવી કોઈ પ્રતીતિ દલીલો "સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ" છે. "નર્યું ગદ્યાળુ કથનવર્ણન.. . એમાં કૈા-ક્યાંથી ક્યાં ક્યારે કેમ જાય છે, કોણ કયા ક્યારે કેમ શું કરે છે, એ વિશે તિથિવાર અને તારીખ કલાક સહિત જે શતસહસ્ત્ર વિગતો છે એ ક્ષુદ્ર, ક્ષુલ્લક, સ્થૂલ અને સામાન્ય છે. એમાં ચા-પાણી, નાસ્તો. ભોજન, આરામ, નિદ્રા આદિ જડ ભૌતિક ક્રિયાઓનું પ્રાધાન્ય છે એમાં જે શૈલી છે તે અત્યંત બુઠ્ઠી, બોદી અને સપાટ છે એમાં જે સ્વરૂપ છે તે અત્યંત ઢીલું પોચું અને શિથિલ છે." કૃતિની નિષ્ફળતા પુરવાર કરવા સ્વયં ભગત સાહેબનું આટલું નિરીક્ષણ પર્યાપ્ત છે કૃતિમાં નહીં પકડાતું તત્ત્વ કલા તરીકે સિદ્ધ થઈને આવે છે કે સર્જનની ક્ષમતાના ચોખ્ખા અભાવમાંથી આવતું આયાસી ગદ્ય કૃતિમાં અંગત કાવ્યાંશરૂપે આપોઆપ સિદ્ધ થાય છે એવાં વિધાનો કરવાથી કે પછી "પરંપરાગત નવલકથાની પ્રતિકૃતિ દ્વારા પ્રતિ નવલકથાનું સર્જન કર્યું" છે અને શૌર્ય, સાહસ અને વીરતા સહિત પ્રતિનાયકનું સર્જન કર્યું છે એવા અવલોકનો કૃતિને બચાવી શકતાં નથી, કારણ કે તેની સંતર્પક પ્રતીતિ ભાવકને કૃતિના પઠનના કોઈ પણ તબક્કે થતી નથી. હા, સર્જકની શૈલી અમને અલબત્ત પદયાત્રા સંઘ વર્ણનમાં તો શ્રી નિરંજન ભગત જેટલી શુષ્ક જણાઈ નથી. ભગવદ્ સ્મરણ કરતાં, આનંદ કરતાં . એવા એક લયના "મમ" આગળ વારે વારે આવીને અટકતું ગદ્ય આહ્લાદક છે. આમ છતાં એનો સ્પર્શ "નિબંધકાવ્ય" નો છે નહીં કે નવલકથાનો. ગોવર્ધનરામ નિબંધના બહાને નવલકથા લખવા ગયા ત્યારે સાચે જ કથા સાંપડી ગયેલી તેમ શ્રી રાધેશ્યામને નવલકથા કરવાના બહાને ક્વચિત ઉપલબ્ધ થઈ ગયેલા. આવી નિબંધ-કવિતાના અંશો જ ભાવકને પુસ્તકના અંત સુધી પહોંચવાની ધીરજ આપે છે અલબત્ત, ગોવર્ધનરામમાં સાક્ષરતા, કનૈયાલાલ મુનશીમાં વિષય વસ્તુ અને પન્નાલાલમાં સર્જનક્ષમતા સ્પર્શે છે, એવું કહી શકવાની હાલતમાં જે છીએ તે આપણે 'સ્વપ્નતીર્થ'

માં સ્પર્શક્ષમ શું છે તેનું નામ પાડવાને અસમર્થ છીએ. નવલકથામાં ઝીણી ઝીણી વિગતોના ચિત્રણનું મહત્ત્વ દોસ્તોયેવેસ્કીએ અવશ્ય સ્વીકાર્યું છે. પણ નવલકથાનો દેહ બંધાતો અટકી જાય એ હદે લાડુ, દાળભાતના ભોજનનું કે નવ માલપૂઆ ઝાપટવાનાં દૃશ્યવર્ણનોની તો એને કલ્પના પણ નહીં હોય.

હવે કૃતિ વિશે થોડુંક. નવલકથામાં પાત્રોના નામોની પસંદગી અત્યંત મહત્ત્વની બાબત હોવાનું એક ભાવક તરીકે મને જણાયું છે. ગોવર્ધનરામ, કનૈયાલાલ, પન્નાલાલ અને 'દર્શક' આ બાબતમાં ખૂબ જ સચેત છે. નાયક કિશોર હોવા છતાં નવીન એવું નામકરણ જચતું નથી. શ્રી સુરેશ જોષીની 'છિન્ન પત્ર' રચનામાં ક્યાંક કૃત્રિમ થતા જતા ગદ્યની સાથે સાથે એમણે પસંદ કરેલ પાત્રોનાં છીછરાં નામો ખટકે છે, એમ આ કૃતિમાં પણ નાયકનું "નવીન" એવું નામ ખટકે છે. એનાથી પણ વધારે "નવીન ધીમો" અને "નવીન ચાલુ" એવા તેના પડાયેલા નામોથી બાજી વધારે બગડે છે. આ કૃતિમાં જ ક્યારેક આવતું "શિવલાલ બા" નામ ખાલી નામ હોવા છતાં નામમાં શું તેનો પ્રત્યુત્તર આપે છે. કૃતિના પ્રારંભે અપાયેલો પારસીઓના શબનિકાલની સમસ્યાનો અહેવાલ લેખકને પત્રકારત્વમાં રસ હોવાની જાણ કરવાથી વધારે કશું ઉપયોગી કાર્ય કરતો નથી. આગળ જતાં મા અને બાળકોના સંબંધો વિષે એક છાપાનો અહેવાલ છે તે સ્હેજ યુક્ત જણાય છે. શ્રી નિરંજન ભગતે શબ નિકાલ અને શબકૂવાનું જે અર્થઘટન કરેલ છે એ અપ્રતીતિકર અને અસ્થાને છે. લેખકનો એમના અર્થઘટન મુજબનો કાંઈ આશય હોય તો પણ લેખક અને નિરંજન ભગતથી આગળ કેટલે સુધી તે વિસ્તરી શકે તેનો અંદાજ સજ્જ અને સહૃદયી ભાવકોની આ બાબતની સમજનો એક પરિશ્રમપૂર્ણ સર્વે કરવાથી જ આવી શકે.

જેકીલ અને હાઈડની કથાઓ લખાયાનાં ઘણાં વર્ષો પછી અને આંતરચેતના પ્રવાહની નિરૂપણરીતિવાળી નવલોનો દાયકો પૂરો થવા આવ્યો છે ત્યારે સ્વપ્ન અને જાગૃતિની તરકીબોથી યોજાતું વિષયનિરૂપણ હવે બાલિશ લાગે છે. એક નવોદિત વાર્તાકાર મોહન પરમારના વાર્તાસંગ્રહ "કોલાહલ"ની છેલ્લી શીર્ષકવાર્તા તેમાં સર્જનક્ષમતા હોવા છતાં સ્વપ્નની રેઢિયાળ તરકીબને કારણે બોદી પડી જાય છે. જ્યારે શ્રી રાધેશ્યામ તો

મોટી અપેક્ષા રાખી શકાય એવા સર્જક હોવા છતા કૃતિને ઉપકારક નથી થઈ એવી સ્વપ્નની તરકીબ યોજે છે અને કૈક એવુ યોજે છે જેમાં સર્જનને પામવાના સર્જકના ફાંફા નજરે ચઢી આવે છે હેમિંગ્વેની 'ઓલ્ડમેન એન્ડ ધ સી'મા સ્વપ્નમા આવતા સિંહોનુ સ્મરણ મને નવીનના સ્વપ્નના 'રીંછ'ના ઉલ્લેખથી થયેલુ પણ આ પ્રતીકથી ચિત્ર દોરી શકાય, એનાથી વધારે સતર્પક કશુ રચનામા પમાયુ નહી હા, સ્વીકારીએ તો કૃતિ 'હેમ્લેટ' નાટકની વિકૃત અનુકૃતિ જેવી બની રહે છે ઘણી મહેનત પછી બે જ વાક્યોમા સર્જક અપેક્ષિત ગદ્યને પામી શક્યા છે "પ્રભુચરણ સચાના લોખડ જેટલા ઠડા હેમ હતા" અને "કાચ એને તાકી રહ્યો" અને હુ સર્જકની આગામી કૃતિ માટે તાકી રહ્યો છુ.





CHAITRA-PR-118 GJ

TRIKAYA MT 17 [illegible]

સાયુજ્ય

વાર્ષિક : ૧

સંપાદક : સુરેશ જોષી

ડબલ ક્રાઉન સાઈઝ આશરે ૨૫૦ પાનના વાર્ષિક લવાજમનો દર રૂ. ૨૫ થશે. આમ તો આ દળદાર ગ્રંથની કિંમત આજના ભાવ પ્રમાણે રૂ. ૫૦ થાય પણ તે પડતર કિંમતે મળશે. લવાજમ ભરનારને જ અંક મળશે. બજારમાં મળશે નહિ. અંક અપ્રાપ્ય બને તેવો સંભવ છે.

પ્રકાશન તારીખ : ૨૬ જાન્યુઆરી ૧૯૮૩

: વિભાગો :

સાહિત્ય : સુરેશ જોષી

લલિતકળા : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ફિલ્મ : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

: ખાસ વિભાગ :

(Death in different art) : ધરમશી વીરશી

: લેખક પરિવાર :

ઉમાશંકર જોષી ० નિરંજન ભગત ० હરિવલ્લભ ભાયાણી ० રઘુવીર ચૌધરી ० ભોળાભાઈ પટેલ ० ભૂપેન ખખ્ખર ० દિગીશ મહેતા ડૉ. ભીખુ સી. પારેખ ० ગણેશ દેવી ० ધરમશી વીરશી ० અરુણ અડાલજા ० રમેશ ઓઝા ० ઉશનસ્ ० હરીન્દ્ર દવે ० સુરેશ દલાલ ઘનશ્યામ દેસાઈ ० હર્ષદ ત્રિવેદી ० દિલીપ ઝવેરી ० સિતુ મોદી ० વિષ્ણુ પંડ્યા ० ચંદ્રકાન્ત શેઠ ० સુરેશ જોષી ० ગુલામ મોહમ્મદ શેખ ० સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર ० શિરીષ પંચાલ ० રાધેશ્યામ શર્મા ० લાભશંકર ઠાકર ० મહેશ દવે ० પ્રબોધ પરીખ ० નીતિન મહેતા ० જયંત પાઠક ० ભરત નાયક કિશોર જાદવ ० નરેશ વેદ ० સુમન શાહ ० જયંત પારેખ અને અન્ય...

સદ્ભાવ પ્રકાશન

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ,

અમદાવાદ. પીન-૩૮૦ ૦૦૧. ટે. નં. ૩૮ ૯૦ ૧૫

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણ સ્થાન : સુરમ્ય, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ-૯